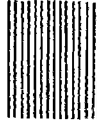
العروض
وإيقـــاع الشعر العربى

محاولة لإنتاج معرفة علمية

د. سيد البحراوى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٣

الاخراج الفنى والملكيت

أميمة على أحمد

إهـــداء

إلى ذكرى
عبد المحسن طه بدر
وقيمه النبيلـة

مقدمة :

فى ضرورة انتاج معرفة علمية بالعروض

العروض هو أحد العلوم العربية التى تبدو شديدة الإحكام من الناحية المنهجية ، والقادرة على استيعاب الذائقة العربية ، سواء من قبل الشعراء أو المتلقين للشعر ، والدليل على ذلك أن أحكامه ظلت منذ القرن الثانى الهجرى حتى العصر الحديث . ومع ذلك ، فإن دارس العروض يلاحظ أن هذا العلم لم ينج فى أى لحظة من تاريخه وحتى لحظة نشأته من النقد والمراجعة بل والهجوم أيضا .

فمنذ أبى العتاهة الذى اعلن نفسه « أكبر من العروض » ، نجد إضافات للأخفش والمعرى ، وتعديلات للجواهرى وحازم القرطاجنى ، وغيرهم من اللغويين والنقاد . غير أننا لا نستطيع الزعم بأن أيا من هذه الاضافات والتعديلات قد قامت على أساس مغاير جذريا للاساس الذى أقام عليه الخليل عروضه[1] .

أما فى العصر الحديث ، فقد بدأت دراسات المستشرقين للعروض العربى بداية مبكرة ، فمنذ بداية القرن التاسع عشر تقريبا بدأ ايوالد Ewald مراجعته للعروض العربى ، بهدف اداراكه فى ضوء العروض الرومانى والاغريقى[2] ، وبعد ذلك جاءت محاولة جويار « نظرية جديدة فى العروض العربى »[3] التى تقوم على ادراك العروض ادراكا موسيقيا . وبعدها دراسة فايل[4] ، والتى تحاول أن تدرك العروض ادراكا نبريا .

أما فى العالم العربى ، فاننا نجد نظرات جديدة فى العروض العربى منذ بداية القرن العشرين ، فهناك مقالات الاب خليل اده اليسوعى فى مجلة المشرق (١٩٠٠) التى ينتقد

فيها بعض الأسس المنهجية للعروض[٥] ، وهناك محاولة جميل صدقى الزهاوى فى المقتطف (١٩٢٧) لرد الأوزان كلها الى وزنى المتقارب والمتدارك[٦] ، ثم مقالة محمد مندور عن الشعر العربى ، غناؤه ، إنشاده ، وزنه » (١٩٤٦) ، وكتابا إبراهيم انيس « الاصوات اللغوية » (١٩٤٦) و« موسيقى الشعر » (١٩٤٨) ، وكتاب محمد الطيب المجذوب « المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها » (١٩٥٥) ثم كتاب شكرى عياد « موسيقى الشعر العربى » (١٩٦٨) ، وكتاب كمال ابو ديب « فى البنية الإيقاعية للشعر العربى » (١٩٧٤) وغيرها من الكتب والدراسات .

واذا كانت دراسة القدماء قد قامت على نفس الأساس الخليلى ، فان بعض دراسات المحدثين ، وخاصة من المستشرقين قد حاولت أن تكتشف فى العروض العربى أسسا أخرى ، كان أهمها الأساس الموسيقى (جويار) والأساس النبرى (فايل) ، وهما الأساسان اللذان جذبا معظم الدارسين العرب الذين حاولوا إقامة بديل جذرى لعروض الخليل (أبو ديب الذى تابع فايل أساسا) .

غير أن هذه المحاولات للوصول إلى أسس جديدة للعروض العربى تواجه ـ من وجهة نظرنا ـ مشكلتين مترابطتين : الأولى تتعلق بتسليمها بأن العروض العربى ممثل لإيقاع الشعر العربى ، فرغم الانتقادات الكثيرة والصحيحة التى وجهها هؤلاء الدارسون للأسس المنهجية لبناء الخليل لعروضه ، فانهم فى نهاية المطاف يسلمون به ، ويبنون عليه اساسهم الجديد ، مع بعض التعديلات الطفيفة ، كما سيتضح فى مناقشتنا لهم فيما بعد . وهذا أدى إلى المشكلة الثانية والمتعلقة بتكريس الجذر المنهجى للخليل ، أى فكرة الأصل الثابت (والتى هى عند فايل النواة المنبورة : أى الوتد) الذى يمكن رد كل الفروع (والانحرافات) اليه ، واذا كان الأصل عند الخليل هو الدائرة ، فإن الأصل عند الجدد هو الأعار ض الأوروبية والتى جرى البحث عن مثيل لها فى العارض العربى .

ولاشك أن ثمة جانبا مهما فى محاولات المستشرقين ومن تابعهم من العرب ، وهو البحث فى أسس العروض ، ومحاولة اكتشاف جذور نسقه ، وخاصة البحث فى أهمية الوتد التى تستحق الإشادة بها ، رغم أنها تبدو مفروضة على الفهم العروضى ، بالاضافة إلى كونها بعيدة عن إيقاع الشعر العربى ، الذى نعتبره أكبر من العروض وأوسع ، ويحتاج إلى دراسة بمنهج آخر .

وتقديرى أنه ـ فيما عدا ـ كتاب شكرى عياد ـ ظلت المحاولات الأخرى بعيدة فى توجهها عن القضية المهمة الملحة بالنسبة للعروض وللايقاع معا ، اقصد مهمة انتاج معرفة علمية بهما .

إن محاولة الوصول إلى « بديل جذرى لعروض الخليل » هى مهمة مشروعة دون شك ، وهى تقوم على مسلمة يتفق عليها معظم الدارسين الجدد ، وهى أن عروض الخليل لم يستوعب تماما إيقاع الشعر العربى ، بدليل محاولات الخروج عليه من قبل الشعراء منذ لحظة انشائه كما قلنا ، غير أن هذه المهمة لا يمكن أن تنجز ، بنفس المنظور المنهجى للخليل من ناحية ، وعلى أساس من نفس نسقه (تفعيلاته) ، كما أنها ـ وهذا هو الأهم ـ لا يمكن أن تتم قبل أن نعرف بالضبط لماذا لم يستطيع العروض أن يستوعب إيقاع الشعر العربى

نحن إذن فى حاجة إلى منهج جديد لدراسة العروض ولدراسة الإيقاع ، نحتاج إلى منهج قادر على انتاج معرفة علمية بالنظرية العروضية فى إيقاع الشعر العربى ، تتيح لنا فهم اسسه ليس فقط الفنية وإنما الإيديولوجية ، واثر هذه الأسس على حدود فعاليته علميا وفنيا . ونحتاج إلى منهج قادر على إدراك الخصائص الإيقاعية للشعر العربى قديمه وحديثه ، ما قبله منه العروض وما رفضه . وهما منهجان متكاملان ، أو منهج واحد : منهج يمتلك أساس نظرية تحدد ماهية الإيقاع ووظيفته ، وحدود تقنينه ، والعلاقة بين التقنين أو التقعيد والواقع الملموس (أى الإيقاع نفسه) بحيث تضىء لنا معرفةُ الإيقاع قصور العروض ، وتستطيع أن تحقق هى مالم يستطيع العروض تحقيقه .

على هذا النحو ، يبدو لنا أن المهمة الملحة ، بالنسبة لدارس العروض المعاصر هى تحقيق القطيعة المعرفية معه ، لا شرحه وتفسيره كما فعل البعض ، ولا زعم تجاوزه ثم الوقوع فى براثنه ، كما فعل آخرون . نحن نحتاج إلى إحداث قطيعة معرفية مع العروض بفهمه فهما علميا صحيحا ، أى فهمه كنسق كلى حامل لظروف نشأته وتناقضاتها ، وهذا الفهم وحده هو الذى يعطينا المفتاح الحقيقى .

وهذا القطيعة ـــ فيما اعتقد ـــ هى ذات المهمة المطلوبة بالنسبة لمجمل التراث العربى الإسلامى الذى نعيش منذ بداية العصر الحديث فى مأزق كيفية التعامل معه . فمن محاولات استعادة التراث وإحيائه ، إلى دعوات رفضه ، إلى دعوات الاستعانة بايجابياته ونفى سلبياته ، نسير فى حركة دائرية اعتقد أن الكاسب فيها والمسيطر هو التراث نفسه ، هذا الذى لم تستطيع الأجيال السابقة من علمائنا ومثقفينا المحدثين أن ينجزوا المهمة الأساسية بشأنه ، أى مهمة تجاوزه تجاوزا علميا ، أى تحقيق القطيعة المعرفية معه .

إن استعادة التراث الماضى ، مطلب مستحيل ، ورفضه ضلال ، لأنك لاتستطيع أن ترفض ماضيك الكامن بداخلك ، ومحاولة الانتقاء للإيجابيات هى محاولة نفعية لأنها تحاول أن تستغل عناصر تراثية (معزولة عن سياقها) فى مواجهة الخصم (التراثى أو الغربى) فى معارك آنية ، لا يمكن حسمها الا بالمواجهة الواضحة التى تقوم على معرفة علمية بكامل التراث ، واثبات أنه نتاج لحظة مضت ولا يستطيع أن يحل لنا مشاكلنا الراهنة

أقول أن دوران مثقفينا وعلمائنا فى دائرة الحلول الثلاثة الماضية ، أدى إلى استمرار هيمنة التراث ومستغليه الأدعياء كسلطة ذهنية ، وفى تقديرى أن هذا الدوران قد نتج عن انطلاق مشروعنا العلمى الحديث كله نشأة انفعالية حتمتها المواجهة مع الغرب الاستعمارى ، الذى فرض وجوده علينا أحد أمرين ، إما أن نمجد تراثنا كنوع من الاحتماء به ، أو نشعر ازاءه بدونية ونسلم بصحة الآخر الغازى ونستسلم له ولمنطقه . ومن هنا ، نرى أن التبعية للغرب لا تختلف فى تأثيرها عن التبعية للتراث ، طالما أننا لا ننطلق من وعى واقعى علمى باحتياجاتنا المعاصرة وبالشروط المنهجية للبحث عن إجابات لأسئلتنا . ومن ثم فإن الهدف ينبغى أن يكون إحداث القطيعة المعرفية مع التراث ، ولكن ليس ببديل أوروبى ، وإنما بوسائل علمية ممتحنة ، بعيدة عن الغرض والايديولوجيا بقدر الامكان ، سواء كانت هذه الايديولوجيا تراثية أو أوروبية .

وهذا الكتاب هو محاولة لإنتاج معرفة علمية بالعروض العربى ، على أساس من فهم إيقاع الشعر العربى ، مستفيد من الانجاز العلمى الحديث فى فروعه المختلفة ، وهو وإن بدأ بعرض للعروض العربى ـ فى القسم الأول ـ وانتهى ـ فى القسم الثانى ـ بمنهج لدراسة إيقاع الشعر العربى ، يقوم على علاقة جدلية بين القسمين . فكما سبق القول ، أدى فهمنا للعناصر المكونة للإيقاع ، إلى إدراك ضرورة البحث عن أسباب قصور العروض عن تحقيق هذا الادراك . كذلك ساهم فهمنا لشروط انتاج العروض فى ادراك الأسباب التى قمعت جوانب معينة فى ايقاع الشعر حتى القديم منه .

وهذه المحاولة هى نتاج عمل طويل فى ميدان العروض وموسيقى الشعر والإيقاع[٧] استفادت بالتأكيد من خبرات الأخرين سلبا وايجابا ، وهى ـ على كل حال ـ بداية نأمل أن تضيف رؤية جديدة لفهم العروض ولدراسة الإيقاع من ناحية ، وامكانية مختلفة للتعامل مع التراث من ناحية اخرى . ولفهم الواقع المعاصر علمياً من ناحية ثالثة .

الهوامش :

(١) عن استداركات القدماء على عروض الخليل ، راجع محمد العلمى : العروض والقافية دراسة فى التأسيس والاستدراك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٣ ، وراجع مناقشتنا له فى مقدمة القسم الثانى من هذا الكتاب .

(٢) راجع عرضا لمحاولة ايوالد فى دراسة :

Zaki N. Abdel- Malek: Towards a new theory of Arabic Prosody

فى مجلة اللسان العربى ، جامعة الدول العربية . المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٨٠ - ١٩٨١ ، ص ٥١ وما بعدها .

(٣) اصدر جويار كتابه سنة ١٨٧٧ ، وقد ترجمه إلى العربية المنجى الكعبى ولكنه لم ينشره ، وقد قرأت مخطوطة الكتاب المترجم من مكتبة د . سعد مصلوح .

(٤) راجع مادة Aroud فى دائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة الجديدة .

(٥) راجع المقالات فى مجلة فصول ، القاهرة ، عدد يونيو ١٩٨٦ .

(٦) راجع عنها زكى عبد الملك ، المرجع السابق ، ص ٤١ .

(٧) استفاد القسم الأول بفقرات من دراستنا : علم العروض فى ضوء كتاب « الأخفش » واستفاد القسم الثانى من مدخل رسالة الدكتوراه « فى البنية الإيقاعية لشعر السياب » مع اضافات وتعديلات ، كما أن الدراسة التطبيقية الاولى هى جزء من ذات الرسالة فى حين أن الدراسة الثانية تنقيح لدراسة عن الإيقاع فى شعر فؤاد حداد » .

راجع عن هذه الدراسات قائمة المراجع بآخر الكتاب .

القسم الأول :

العروض العربى

محاولة لانتاج معرفة علمية



الفصل الأول :

تأسيس العلم

يعرف العروضيون العرب العروض بأنه العلم الذى « يعرف به صحيح وزن الشعر من انكساره » . وهذا التعريف يحدد مجموعة من الخصائص الأساسية للعروض : فهو أولا علم ، مجال عمله وزن الشعر ، ووظيفته معرفة صحة هذا الوزن من انكساره ، ولكنه لا يحدد المنهج الذى يعتمده لتحقيق هذه الوظيفة وأن كنا نستطيع أن نستنتج هذا المنهج من قراءة ما وراء السطور .

فقد قيل فى سبب تسمية العروض بهذا الأسم أن الشعر « يعرض » عليه فما استجاب كان صحيح الوزن ، وما لم يستجب كان مكسوره ، وبغض النظر عن صحة هذا التفسير ، فإن صياغة العبارة التعريفية تتضمن هـذا المعنى : معنى قياس الشعـر على مقيـاس هذا « العلم » فتنكشف صحته من انكساره . وهذا المعنى يقودنـا إلى صفة اصبـح انكارهـا مستبعدا ، ليس للعروض فقط ، وانما لكل « العلوم » العربية التى نشأت فى عصر نشأة العروض ، الا وهى صفة المعيارية ، أى القياس على معيار هو معيار القواعد التى وضعها هذا العلم ، وهذه الصفة تحدد ـ اذن ـ المنهج الذى يتبعه العروض لتحقيق مهمة العلم .

على هذا النحو يصبح تعريف العروضيين للعروض تعريفا علمّيـا دقيقا مستكمـلا لشروط التعريف ، غير أن مفهوم « العلم » الوارد فى التعريف يحتاج إلى بعض المناقشة ؛ ذلك أن الصيغة « العلم » هنا لا تبدو اسم جنس وإنما مصدرا ، أى حصـول العلم أو المعرفة بشىء يمكّن من التعرف على صحة الوزن وانكساره ، وهذا ما يجعل هـذا العلم اقرب إلى الآلة التى يمتلكها الإنسان ليقيس بها الظاهرة موضع الدراسة ، وهذا هو تقريبا

مفهوم « الصناعة » عند العرب ، والذى يساويه تمام حسان « بالعلم المضبوط » مقابل المعرفة التى يقرنها بالعلم غير المضبوط[1] .

إن الصناعة هى « العلم الحاصل بالتمرن ، أى أنه قواعد مقررة وادلة ، وجد العالم بها أم لا »[2] أو هى « ملكة حاصلة بالتمرن » . والملاحظ أن العنصر المشترك بين التعريفين هو التمرن « وهو يوحى باكتساب آلية معينة تؤدى إلى استقلال النتائج عن الخضوع للإرادة الفردية ، بحيث يرتبط الوصول اليها بطبيعة المقدمات »[3] ، ولهذا السبب ، فإن تمام حسان يساوى بين الصناعة والعلم المضبوط بمصطلح عصرنا ، ويدرج فيها الرياضيات والمنطق الصورى والنحو والعروض ، فى حين يدرج « اللغة وفقه اللغة ، أو المتن ضمن المعارف أو العلوم غير المضبوطة » .

وليس ما يهمنا هنا هو التفرقة بين شقى الثنائية القديمة أو الحديثة أو الموازرة بينهما ، فلهذا مجال آخر ، ولكن ما يهمنا هو الخصائص التى جعلت تمام حسان يدخل علم العروض ضمن الصناعات ، وهى لديه اربع ، لكل منها شقان :

١ ـ الموضوعية وتقتضى الاستقراء الناقص ، وضبط النتائج .
٢ ـ الشمول ويقتضى الحتمية وتجريد الثوابت .
٣ ـ التماسك ويقتضى عدم التناقض والتصنيف .
٤ ـ الاقتصاد ويقتضى الاستغناء بالاصناف عن المفردات والتقعيد .

ولاشك أن معظم هذه الخصائص يتوفر فى « علم العروض » فقد تحققت له الموضوعية لانه اعتمد على الأستقرار الناقص وليس على الاستقراء التام ، وضبط نتائجه وتحقق له الشمول لأنه وصل إلى ثوابت مجردة من دراسة الحالات المفردة ، فصار له حق التنبؤ ، بإن كل بيت يتكون من نظام معين من الحركات والسواكن لابد أن يكون ـ حسب العروض ـ من وزن محدد دون غيره .

كذلك تحقق للعروض التماسك إذ أقام تصنيفات واضحة حرصت على الا تتناقض مع بعضها البعض ، واخيرا تحقق له الاقتصاد وهو محصلة طبيعية للاقتضاءات السابقة .

غير أن التمعن فى مدى تحقق كل خاصية من الخصائص الأربع السابقة سيفضى إلى التشكيك فى تمام تحققها ، ويشكك ـ من ثم ـ فى تمام علمية العروض .

ويكفينا الأن أن نشير إلى أن الاستقراء الناقص ، قد تم على عينة غير ممثلة تماما وأن هناك الكثير مما يناقضها ، وأن النتائج يمكن أن يقع بعضها فى حالة تناقض . ونفس الأمر فيما يختص بالتصنيف المتضارب احيانا سواء لدى العروضى الواحد ، أو بين العروضين

. المختلفين وأنه رغم تحقق التجريد للثوابت والتقعيد والاستغناء بالأصناف عن المفردات ، فإن الحتمية ليست مطلقة الا فى حالة التسليم بالمنطق العروضى ، ومنطلقاته ومسلماته ، أما اذا لم يحدث ، فإن الحتمية يمكن أن تنهار ، كما حدث لدى الكثيرين من العروضيين ، الدين سموا الأوزان والدوائر بل والوحدات الأصغر بتسميات مختلفة كما سنرى فيما بعد .

نفترض ـ اذن ـ ان تمام حسان حين ادرج العروض فى اطار العلم المضبوط فانما ينطلق من تسليم بصحته ، وحين سماه صناعة فانما انطلق من نظر القدماء الذين عدوا العروض آلة من آلات دارس الشعر لامندوحة عن الاستعانة بها ، وهذا صحيح بالطبع ـ بعد أن تكون العروض على النحو المكتمل الذى نعرفه ، أما بالنسبة لنا ، وفى ضوء المنهج الذى نتبناه والغاية التى نقصد اليها ، فنحن نريد الا نقف عند العروض كمسلمة بعد أن تكون واكتمل (ا) ، ولكننا نريد أن ننتج معرفة علمية بكيفية تشكله وتكونه والأسس التى قام عليها ، وبعد ذلك يمكننا أن نحكم عليه بما اذا كان علما تام الانضباط أو ناقصه ، أم أنه ينتمى إلى مرحلة ما قبل العلم ، كما يشيع فى الابستمولوجيا المعاصرة .

ولكى يتحقق لنا هذا ، فسوف نتابع كيفية تشكل علم العروض كما يبدو منطقيا حيث البدء من الوحدات الصغرى الى أكبر الوحدات مرورا بالوحدات المتوسطة ، فتمام حسان نفسه يخبرنا بان التصنيف كان البداية للعلوم ، قبل التجريد[٤] ، سنبدأ اذن من التصنيف لنصل إلى التجريد .

١ ـ وضع العروض

ثمة روايات عدة عن كيفية وضع الخليل بن أحمد الفراهيدى لعلم العروض ، تقول احداها : « قيل أن الخليل دعا بمكة أن يرزق علما لم يسبقه احد اليه ، ولا يؤخذ الا عنه ، فلما رجع من حجه فتح الله عليه بعلم العروض »[٥] ، وتقول أخرى : « قال حمزة بن الحسن الاصبهانى : « وانما اخترعه من ممر له بالصفارين ، من وقع مطرقة على طست »[٦] ، وتقول ثالثة ان الخليل ، « اعتزل الناس فى حجرة له كان يقضى فيها الساعات والأيام يوقع باصابعه ويحركها حتى حصر أوزان الشعر العربى وضبط احوال قافيته »[٧] ، وتقول رابعة فى تفسير إسم (العروض) أن الخليل قد « اطلق على علمه اسم العروض تيمنا ببيئة مكة التى فيها أُلهم قواعد الوزن الشعرى »[٨] .

وهذه الروايات جميعا تركز على الخليل وانجازه الذاتى ، حتى ليبدو كأنه قد اخترع العروض من فراغ حقا ، والحق أن هذا الامر لا يتسق مع ما نعرفه عن الشروط التى قادت

العلماء - ومن بينهم الخليل - الى التدوين والتقنين فى مختلف مجالات اللغة والدين ، كما أنه لا يتفق مع الكثير من الأخبار التى تروى عن معرفة العرب الجاهلين بايقاع الشعر - ان لم نقل عروضه ، من هذه الاخبار نص لابن فارس يقول : « والذى نقوله فى الحروف هو قولنا فى الإعراب والعروض . . . فإن قال القائل : فقد تواترت الروايات بأن أبا الأسود أول من وضع العربية ، وأن الخليل أول من تكلم فى العروض قيل له نحن لا ننكر ذلك ، بل نقول أن هذين العلمين قد كانا قديما ، وأتت عليهما الأيام وقلا فى أيدى الناس ، ثم جددهما هذان الامامان . . . وأما العروض فمن الدليل عليه أنه كان متعارفا اتفاق اهل العلم على أن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا : أو قال منهم - أنه شعر ، فقال الوليد بن المغيرة منكرا عليهم : لقد عرضت ما يقرؤه محمد على اقراء الشعر ، هزجه ورجزه وكذا وكذا ، فلم اره يشبه شيئا من ذلك ، أفيقول الوليد هذا وهو لا يعرف بحور الشعراء ؟ ! »[٩] .

وما يهمنا فى نص ابن فارس - بغض النظر عن فهمه لطبيعة عمل الخليل - هو الإشارة الواضحة الى معرفة الجاهليين بقواعد الهزج والرجز وكذا وكذا وفى هذا الاتجاه لدينا نص اكثر تفصيلا ووضوحا للاخفش فى كتابه « القوافى » يقول فيه : « سمعت كثيرا من العرب يقول : جميع الشعر قصيد ورمل ورجز ، اما القصيد فالطويل والبسيط التام والكامل التام والمديد التام والوافر التام والرجز التام ، وهو ما تغنى به الركبان ، ولم نسمعهم يتغنون الا بهذه الابنية . وقد زعم بعضهم انهم يتغنون بالخفيف ، والرمل كل ما كان غير هذا من الشعر ، وغير الرجز ، فهو رمل . والرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة اجزاء ، وهو الذى يترنمون به فى عملهم وسوقهم ويحدون به »[١٠] .

وهذا النص شديد الأهمية لأنه يقطع بأن العرب كانت تعرف - تفصيلا - الفارق بين أنواع شعرهم ، بل وبين أوزان هذا الشعر ، وهذا ما يشككنا فى مدى دقة رواية الأخفش عن (كثيرا من العرب) ويثير لدينا احتمال أن تكون معرفة الاخفش العروضية قد تدخلت فى الرواية ، غير أن نصا آخر يضيف الى معرفة العرب هذه ، معرفة اخرى بالتقطيع ، والنص له روايتان ، احداهما يدخل الاخفش فى سلسلة اسنادها ، « يقول ابو بكر محمد القضاعى : « تكاد تجزئة الخليل تكون مسموعة من العرب ، فإن ابا الحسن الأخفش روى عن الحسن بن يزيد أنه قال : سألت الخليل بن أحمد عن العروض ، فقلت له : هلا عرفت لها أصلا ، قال : نعم ، مررت بالمدينة حاجا فبينما أنا فى بعض طرقاتها ، إذ بصرت بشيخ على باب يعلم غلاما ، وهو يقول له : قل :

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم نعم
نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا

قال الخليل : فدنوت منه فسلمت عليه ، وقلت له : ايها الشيخ ، ما الذى تقوله لهذا

الصبى ؟ فذكر أن هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم وهو علم عندهم يسمى التنعيم ، لقولهم فيه نعم ، قال الخليل : فحججت ، ثم رجعت إلى المدينة فاحكمتها »[11] .

ويكاد هذا النص ـ المهم ـ أن يكون أقرب النصوص إلى احكام المنطق والعقل ، إذ يمكنه أن يتضمن الإشارات الأولى التى أوردناها ، ويجعل لها نسقا قريبا من التصور المعقول . فالخليل بن أحمد اللغوى العارف بالنغم والرياضة كان مشغولا ـ كعلماء عصره ـ بحماية اللغة والشعر والقرآن والحديث من اللحن ، وذلك عن طريق وضع القواعد والقوانين العامة . ومن الطبيعى أن يفيد بكل ما يعرف فى مختلف المجالات ، ومن ثم فقد أفاد من جمعه لاشعار العرب ، ومن المطابقة بين (تنعيمهم) وطرقات الصفارين على الطست ، ومن طريقة التباديل والتوافيق الرياضية لكى يقيم دوائره الخمس ، كما افاد منها فى معجمه العين ، غير أن المشكلة التى تبقى بعد ذلك هى : أىّ هذه المعارف كان الأساس ، وايها طغى على الآخر ؟ وبعبارة أخرى : كيف تكون نموذج الخليل النظرى ؟ وكيف اقام العلاقة بين هذا النموذج (الأوزان والدوائر) والواقع الشعرى ؟ وايهما كان أولا ؟

هنا تأتى اهمية نص الأخفش فى كتابه الذى يعتبر اقدم ما وصلنا من كتب عن كيفية وضع العروض يقول فيه[12] : « أما وضع العروض فانهم جمعوا كل ما وصل اليهم من أبنية العرب فعرفوا عدد حروفها ساكنها ومتحركها ، وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذى تسميه العرب شعرا ، فما وافق هذا البناء الذى سمته العرب شعرا فى عدد حروفه ساكنة ومتحركة فهو شعر ، وما خالفه وأن أشبه فى بعض الأشياء فليس اسمه شعرا » . وأهمية النص تكمن فى أنه يشير بوضوح إلى أولوية الواقع الشعرى المسموع عن العرب ، وعده الأساس الذى وضع عليه العروض . غير أن فى النص مشكلة خاصة بالحدود التى امتد اليها إخلاص العروضيين لهذا الواقع الشعرى ، أى مشكلة العلاقة بين السماع والقياس ، وهذه مشكلة نؤجل مناقشتها الى حين .

والأمر المهم الذى نستخلصه من النص ليس اعطاء الاولوية للواقع الشعرى فحسب ، بل اعطاءها كذلك للنص الشعرى على الاساس الصوتى ـ لا الموسيقى ولا الرياضى ، أى للعروض ، أى أن أساس الأوزان هو عدد الحروف متحركة وساكنة ، أو بمعنى آخر معاصر : توالى الحركات والسكنات فى نسق محدد . ولتأكيد هذا الأساس يقول الأخفش فى أول الكتاب : « هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره : فاول ذلك علم الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل » ، وبعد ذلك يخلص ستة من أبواب الكتاب التسعة لقضايا الحروف والأصوات ، ويختم هذه الأبواب الستة بقوله : « وانما ذكرنا هذا

لاجراء الشعر وتأليفه ، لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين ، الآخر منها ساكن نحو قل . . »[١٣] ، ثم يأخذ في ذكر الاسباب والاوتاد .

٢ ـ أساس التقسيم

إن الأخفش ـ فيما سبق ـ يحسم قضية بالغة الأهمية ، هي قيام الإيقاع على أساس صوتي لغوي ، وليس على أي أساس آخر ـ على الأقل في المراحل الأولى لوضع العروض ، أي أن الأساس كان الواقع اللغوي/الشعري وترتيب الأصوات فيه ، وبعد ذلك جاءت المساعدات من الموسيقى والرياضة ، عند الخليل .

غير أن الأخفش لا يكتفي بهذا التحديد ، بل يجعل لهذا الأساس الصوتي معنى معينا ، إذ يأخذ منه الجانب الكمي على وجه الخصوص يقول : « والحروف لا تخلو من أن تكون ساكنة ومتحركة ، لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيء يخلو من أن يكون مضموما أو مكسورا أو مفتوحا أو موقوفا »[١٤] ، ويتمثل هنا ادراك واضح لتقسيم اصوات اللغة ـ أي لغة ـ إلى ساكن (موقوف) ومتحرك وحركة ، أي للتمايز بين الصامت والصائت خاصة القصير ، ويقول في « فأقل الأصوات في تأليفها الحركة ، واطول منها الحرف الساكن ، لأن الحركة لا تكون الا في حرف ولا تكون حرفا ، والمتحرك اطول من الساكن لأنه حرف وحركة »[١٥] ، ويقول فيه : « الساكن اقل من المتحرك »[١٦] ، « الساكن أقل الحروف والطفها ، وهو حرف ميت »[١٧] « كل متحرك فهو ترجيع والساكن مد »[١٨] .

في هذه النصوص جميعا ، يقيم الأخفش التفرقة بين الساكن والحركة والمتحرك على أساس كمي دقيق وعلمي بالمعنى المعاصر لنا ، فالمتحرك يساوي ـ كميا ـ ساكن+حركة ، أي ساكن يتحرك ، فالحركة (شبه الصائت) اقلها كميا ، يليه الساكن ، ثم المتحرك الذي هو اطولها جميعا .

غير أن ثمة مشكلة في هذا التصنيف ، الذي هو صورة صادقة للتصنيف اللغوي للحروف في ذلك الوقت ، هي غياب مفهوم الصائت Vowel بالمعنى الجديث فرغم أن الحروف الصائتة موجودة ومعترف بها وبأهميتها في التصنيف العربي ، تحت إسم : حروف المد (الألف والواو والياء) ، فأنها قد أدرجت ضمن السواكن ، وليس مع الحركات ، ولقد اثار هذا التصنيف مشكلة لدى اللغوين العرب المحدثين ، ووصل بعضهم منها إلى أن التقسيم مختل من حيث مراعاته للقيم الكمية ، وهذا جدل يحتاج إلى تدقيق نظر ربما مكن من حسمه .

يبدو لي أن المشكلة ناتجة عن الموازرة بين المفاهيم القديمة (سكون وحركة ، متحرك) والمفاهيم الحديثة Consonant/ Vowel التي ترجمت احيانا بالمتحرك والساكن ، فإذا ابعدنا هذه الترجمة غير الدقيقة واستخدمنا ترجمة بعيدة عن المصطلحات العربية القديمة هي الصائت والصامت ، امكننا أن ندرك ما يلي :

أولا : أن الصامت يساوي الساكن ، أو الموقوف بلغة الأخفش .
ثانيا : كذلك الأمر بالنسبة للصائت القصير فهو يساوي الحركة .
ثالثا : أما المتحرك فهو لا يساوي الصائت ، وأنما هو مفهوم لا بديل له في المصطلحات المعاصرة ، لأنه ليس صوتا واحدا ، وانما هو صوتان ساكن (صامت) + حركة ومن ثم فهو يدخل في نطاق الوحدات المقطعية ويصبح مقطعا قصيرا .

رابعا : أن الصائت يساوي حروف المد في حالة كونها حروف مد وليست حروف لين (ونحن نعرف أنه يشترط لحروف المد أن تسبقها حركة مجانسة) .
خامسا : ينتج من هذا أن الخلل في التصنيف العربي القديم يكمن في ثلاث نقاط :

الأولى هي أنه ادخل صنفا من المقاطع (وهي وحدات أكبر من الحروف) في أطار تصنيف الحروف .

والثانية أنه أهمل وحدة حرفية (أو صوتية) أصيلة (هي حرف المد أو الصائت) واحل محلها تلك الوحدة المقطعية .

والثالثة هي أن اعتباره للمد سكونا فيه اهمال بالفعل للفارق الكمي بين الصامت والصائت ، حيث أن الصائت كميا يساوي صامت + صائت قصير أي يساوي المتحرك عندهم وليس ساكنا .

ومع ذلك - ورغم هذا الخلل التصنيفي ، فاننا نستطيع أن نلاحظ أنه لم يترك اثارا ضارة على المستوى العملي ، حيث في هذا المستوى يتساوى المد والمتحرك ، عمليا كما هو الحال في السبب الخفيف على سبيل المثال .

عند العروضيين يتكون السبب الخفيف من متحرك وساكن مثل (من) وأيضا مثل (ما) ، ولو اننا حسبنا هذا التكوين طبقا للمصطلحات الحديثة ، لكانا متساويين كميا ، فـ (من) تتكون من صامت + صائت قصير (حركة الفتحة على من) + صامت و (ما) تتكون من صامت + صائت طويل + وكلاهما مقطع طويل (٢٧) ، الفارق الوحيد هو أن الحرف الأطول عند القدماء هو الميم (لانها ساكن + حركة) في حين أن هذه الحركة قد ادمجت في الألف لتصبح صائتا طويلا لدى المحدثين .

ومن هنا نخلص الى أن الخلل في دقة التصنيف عند اللغويين القدماء لم يؤد إلى أخطاء في الحساب الكمي الذى يبدو أنه كان واضحا في اذهانهم كما رأينا عمليا ، وكما نستطيع أن نسترشد من رصدهم للعلاقة بين الحركات وحروف المد حيث نجد ابن جني مثلا يقول « اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين »[١٩] .

ولعل قول الاخفش الذى اوردناه من قبل والذى يفرق فيه بين الحركة والسكون : كل متحرك ، فهو ترجيع ، والساكن مد ، يشير إلى مفهوم خاص ـ عند العرب القدماء ـ لمسألة السكون والحركة ، وقد يلتقى مع بعض الأسس الفلسفية عند مفهوم الزمن وغيره ، ربما تقودنا اليه بقية الدراسة .

٣ ـ الوحدات الصغرى

من الواضح الأن ـ أن الأساس الذى قام عليه العروض هو أساس صوتى لغوى بحت ، وهو أساس ، كما قلنا يعتمد القيمة الكمية للاصوات بصفة اساسية . وعلى هذا الأساس يبنى العروضيون بناءهم انطلاقا من الوحدات الصغرى ، والتى أسموها الأسباب والاوتاد والفواصل ، يقول الأخفش : « واقل ما ينفصل من الأصوات فلا يوصل بما قبله ولا بما بعده حرفان ، الأول منهما متحرك لأنه لا يبتدأ الا بمتحرك ؛ والثانى ساكن لان كل ما تقف عليه يسكن ، ولا تصل إلى أن تفرد من الأصوات أقل من ذا وهذا نحوها ، وقط . . . واقل ما يفرد بعد الحرفين أن تزيد عليهما ساكنا ، تقول فى قط : قط قط فتثقل الطاء ، وتقول فى ها : هاء تمد الألف »[٢٠] .

يصل الأخفش هنا إلى مفهوم المقطع ، الذى هو اصغر وحدة صوتية يمكن النطق بها منفصلة ، وهو يحدد نوعين من المقاطع ، الأول هو المقطع المتوسط (متحرك + ساكن ، نحو قطْ وها) والثانى هو الطويل (متحرك + ساكنين ، نحو قطّ وهاء) ولكن ليس فى النص ما يشير إلى المقطع القصير ، وأن كان يمكننا عد مصطلحة (المتحرك) اشارة إلى المقطع القصير ، لأنه حدد تكونه من وحدتين صغيرتين هما الساكن والحركة ، وكما هو معروف ، فالمقطع ـ فى علم اللغة الحديث ـ وحدة قياس كمى اساسا .

أن الأخفش لم يذكر مصطلح المقطع نفسه ، ولكن معناه الاصطلاحى لديه واضح ، غير أنه ليس شديد الدقة فى التقسيم ، وليس همنا هنا اعطاءه أولوية التحديد الدقيق لهذا الأمر الذى لم يظهر فى الدراسات العربية ـ غير العروضية ـ الا بعد ذلك بقرن وربما أكثر[٢١] ، ولكن همنا أظهار الأساس الكمى للاصوات ، وهو الأساس الذى بنى عليه

الوحدات العروضية الصغرى ، كما سبق أن رأينا ، وكما نرى فى نصه الـذى يلى النص السابق والذى يقول فيه : « وإنما ذكرنا هذا لاجراء الشعر وتأليفه لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين ، الأخر منهما ساكن نحو قُلْ ، وذكرنا لك السبب ، والسبب حرفان منهما ساكن ، وهو كل موضع يجوز فيه الـزحاف ، وقـد يقرن السببـان فيكون قُـلْ قُلْ ، وهـو مصدر مستفعلن ، وهما السببان المقرونان ، ويكونان مفروقين ، فيكون سبب فى أول الجزء وسبب فى آخره ، ويكون السبب المفروق متحرك الثانى ، فيكون قُلْ قُلْ نحو صدر متفاعلن واخر مفاعلتن .

« فاما الوتد فهو الموضع الذى لا يجوز فيه زحاف ، وهو ثلاثة أحرف ، واما الـوتد المجمـوع فهـو فَعَـلْ نحـو علنْ من مستفعلن ، والـوتـد المفـروق فَعْـلُ نحـولات من مفعولات »[22] .

أن الأخفش هنـا يبرِّر تكـوين الوحـدات العروضيـة الصغرى ـ فى النص الأول ، بامكانيات اللغة ، من حيث أن (اقل ما ينفصل من الأصوات . . حـرفان . . . واقـل ما يفرد بعد الحرفين أن تزيد عليهما ساكنا) ، وهـذا تقسيم منطقى ومتـوافق مع الحس اللغـوى ـ بالمعنى الكمى الحـديث ، كما سبق القـول ، غير أن الأخفش ـمع غيره من العروضيين ـ حينما ينتقل من امكانيات اللغة الى مكونات العروض ، يحدث نقله تجعله يجافى التكوين اللغوى الى حد بعيد . فبداية النص « وانما ذكرنا هذا لاجراء الشعر وتأليفه » يوحى بأن الشعر يتطابق مع التكوين اللغوى وهذا الإيحاء يتحقق بقوله :

« لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين الآخر منهما ساكن نحو قل » ولكنه يبدأ فى البعد عن هذا التوافق حين يقول « ويكون السبب المفروق متحرك الثانى » وقوله « فأما الوتد . . وهو ثلاثة احرف . . أما الوتد المجموع فهو فعل نحو علن من مستفعلن والوتد المفروق فهو فعْلُ نحولات من مفعولات » .

السبب المفروق (الذى شاعت تسميته بالسبب الثقيل) والوتدان يخرجون عن التوافق مع التكوين اللغوى ، أو بمعنى ادق الوحدات الصغرى فى اللغة أى المقاطع . وهذا يجعلنا ندرك أن الوحدات العروضيـة الصغرى ليست وحـدات لغويـة صغرى ، وانما دخلتها الصناعة العروضية ، مما يطرح السؤال من اين أتت وعلى أى أساس وضعت ؟

هنا نبدأ فى تذكر الروافد العلمية التى ساهمت فى تكوين العروض ، وهى كما سبق القول ثلاثة : الشعر العربى والرياضيات والموسيقى بالإضافة إلى التـراث (العروضى) المدرك عند العرب القدماء .

نص الأخفش يوحي بأن الشعر هو الأساس « لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين . . . الخ » ، غير أن الروايات التي أوردناها عن كيفية وضع الخليل للعرض تشير إلى أن هناك وحدات توفرت للخليل وهو يعمل لوضع العروض ، وربما كان بعضها مثيرا لانتباهه كي يضع هذا العروض ، من هذه الوحدات نعمْ ولا التي قيل أنه سمعها في طريقة التنعيم ، وطرقات الصفارين والتي تتكون من تن تتن وتتتن ، وهي على علاقة بالموسيقى .

ولعلنا نلاحظ أن الوحدة نعم تساوى تتن وأن الوحدة (لا) تساوى (تن) ، والوحدتان الاوليان تساويان الوتد المجموع ، والثواني تساويان السبب الخفيف ، وكلاهما : الوتد المجموع والسبب الخفيف لا يمثلان الا وحدتين فقط من وحدات العروض الستة ، ويمكن القول أن الثالثة (أى الفاصلة الصغرى تساوى تتتن (ثلاث متحركات وساكن) أى أنها جاءت من الموسيقى فمن أين أتت الوحدات الثلاث الأخرى ؟ ، بقى لنا مصدران الأول هو الشعر والثاني هو الرياضيات ومن المؤكد أن هذه الوحدات الثلاث قد وردت في الشعر غير أن الشعر ـ بالطبع ـ لم يحددها كوحدات ، لأنها وردت ضمن سياق الأبيات ، والذى قسم هذا السياق واستخرج الوحدات هو الخليل نفسه ، وهذا يطرح الرياضيات أساسا للتقسيم إلى وحدات .

ونحن حين نتحدث عن الرياضيات هنا ، فانما نتحدث بالتحديد عن نظرية التباديل والتوافيق التي كانت معروفة في عصر الخليل جيدا[٢٣] ، بدليل أنه أقام على أساس منها كتابه العين ، وهى النظرية التي تقوم على حساب كل احتمالات التبدل في المكونات الأساسية للوحدة ، فإذا كانت الحروف لا تعدو أن تكون حرفين : متحرك وساكن ، فاما أن يتكرر كل منهما عددا لا متناهيا من المرات أو يجتمعان معا ، وهذا ينتج العدد التالي من الاحتمالات : (وسوف نستخدم هنا الرموز العروضية الحديثة) (/للمتحرك و ٥ للساكن) :

— ١ ٥/
٢ /٥
— ٣ ٥//
— ٣ ٥//
— ٤ /٥/
٥ //٥
٦ ٥٥/
٧ /٥٥
٨ ٥/٥

- ٩ o///
١٠ //o/
١١ /o//
١٢ ///o
١٣ /ooo
١٤ o/oo
١٥ oo/o
١٦ ooo/
- ١٧ /oooo
١٨ ooo/o
١٩ oo/oo
٢٠ o/ooo
٢١ /oooo
- ٢٢ o////
٢٣ ///o/
٢٤ //o//
٢٥ /o///
٢٦ o////..... الخ .

ينتج لدينا أذن عدد لانهائى من الاحتمالات لاجتماع الحركة ـ والساكن مرة ومرتين وثلاث مرات واربع مرات . . . الـخ ، ونحن نفترض هنـا أن الخليل قـد أجرى هـذه العملية ، وبعد ذلك عرضها على ما هو متحقق أو ممكن فى الشعر العربى وما وجده منها فيه ابقاه وسماه (١ ، ٣ ، ٤ ، ٩ ، ٢٢) وما لم يجده اهمله ، وأضاف إلى هذه امكانيات توالى الحرف الواحد عددا من المرات ، فلما كان الساكن لا يتكرر فى وسط الكلام فقد أهمله واخذ من امكانيات توالى المتحرك (السبب الثقيل (//) رغم انه يعرف أنه يمكن أن يتوالى اربع متحركات أو حتى خمسة وان كان مكروها ولكنه ورد .

مما سبق نستنتج أن الخليل قد عرض احتمالات اجتماع الحروف وعرضها على الشعر العربى ، غير أنه من المهم هنا أن نؤكد أن هذه العملية لم يكن تلقائية تماما وانما ضبطتها بعض الضوابط ، ومن هذه الضوابط : ادارك الخليل لحدود التوالى فى اللغة العربية .

فقد كان يعرف أنه ـ مثلا ـ لا يجوز بدء الكلام بساكن أو اجتماع ساكنين فى وسط

الكلام . ومن هنا فقد نفى كل الاحتمالات التى تتحقق فيها هذه الحالات ، كما هو فى الاحتمالات (٢ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٦) ، وبالاضافة إلى ذلك نلاحظ أن الخليل قد نفى الاحتمال رقم (٦) رغم أنه ورد كثيرا فى الشعر العربى ، حيث يلتقى الساكنان عند الوقف .

كذلك كان الخليل يعرف أن العرب قد كرهوا أو استثقلوا توالى أكثر من اربع حركات فوقف بشأن احتمال تكرر الحرف الواحد (المتحرك) عند التكرار الثانى كما وقف بشأن احتمال اجتماع الحرفين عند الاحتمال الرابع .

وهو يعرف كذلك أن العرب قد استساغوا نسبة معقولة ، بين المتحركات والسواكن لا تزيد فيها السواكن عن ثلث مجموع الحروف فاستبعد الاحتمالات التى تخل بهذه النسبة .

ومن الضوابط الأخرى التى حكمت الخليل هى ادراكه أنه يصنع علما ، ومن ثم فإن عليه بالاقتصاد والتجريد والتقعيد ، أى تقليل الوحدات الصغرى قدر الامكان ، وأن يتحقق فيها شرط الوحدة أى التى لا تنقسم الى غيرها ، ومن هنا فقد استبعد الاحتمالات (٥ ، ١٠ ، ١١ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥) ، ومع ذلك فإننا نراه قد قبل من الوحدات ما يمكن أن ينقسم ، ففيما عدا السبب الخفيف ، فإن بقية الوحدات تنقسم إلى أصغر منها هذا اذا انطلقنا من الأساس الكمى المقطعى الذى اعطانا إياه الأخفش ، اما اذا اعتبرنا الأساس الرياضى الذى بنى عليه الخليل ، فاننا فى هذه الحالة ، نعتبر أن السببين والوتدين وحدات حقيقية . أما الفاصلتان ، فإنهما زائدتان لأنهما يمكن أن تنحلا إلى وحدات أصغر (الفاصلة الصغرى تساوى سبب ثقيل وسبب خفيف ، والفاصلة الكبرى تساوى سبب ثقيل ووتد مجموع) ، ولعل هذا هو السبب الذى جعل الأخفش ، وغيره من العروضيين يتجاهلونهما .

إن التحليل السابق يشير إلى أن الفرض الرياضى قد حكم الخليل اكثر من الأساس اللغوى أو الموسيقى أو الشعرى ، لأنه أقام وحداته على أساس غير لغوى (مقطعى) وأضاف إلى الوحدات العروضية القديمة أو الموسيقية وحدات أخرى ، واهمل وحدات هى موجودة بوضوح فى الشعر العربى (مثل/٥٥) وهى التى ذكرها حازم القرطاجنى فيما بعد باسم السبب المتوالى[٢٤] ، وفى المقابل أثبت وحدات لا ينطبق عليها مفهوم الوحدة ، (حتى فى اطار فرضه) ووحدات أخرى نادرة فى الشعر العربى ، بل يشكك الكثيرون فى وجودهما اصلا ، مثل الوتد المفروق .

٤ ــ التفعيــلات

يكشف تكـوين التفعيلات تحكم مبـدأ الترافيق والتبـاديل أكـثر ممـا سبق ، فهـذه التفعيلات تقوم على اساس احتمالات اجتماع الوحدات الصغرى عبر التقديم والتأخير .

ــ فالسبب الخفيف والوتد المجموع يجتمعان مرة والأول سابق فتنتج تفعيلة فاعلن ، ومرة وللثانى سابق فتنتج تفعيلة فعولن .

ــ وقد يجتمعان مرتين فيأتيان على الاحتمالات التالية :

فا فاعلن   وتساوى مستفعلن
فا علن فا   وتساوى فاعلاتن
علن فا فا   وتساوى مفاعلين
علن علن فا   ولم ترد عند الخليل ، وأن وردت عند حازم
علن فاعلن   ولم ترد عند الخليل
فاعلن علن   ولم ترد عند الخليل

ــ وتجتمع الفاصلة الصغرى مع الوتد المجموع (كما يمكن أن تجتمع مع غيـره مثل السبب الخفيف أو السبب الثقيل (هذا اذا سلمنا مع الخليل بأنها بـذاتها وحـدة) ، أو الفاصلة الكبرى أو الوتد المجموع ، وكل هذا لم يأت به الخليل) فإما أن تسبق فتنتج تفعيلة متفاعلن ، وأما أن يسبق فتنتج تفعيلة مفاعلتن .

ــ ويجتمع السبب الخفيف مع الوتد المجموع مرة (وهذا لا يرد عندالخليل ، ومرتين فتنتج الاحتمالات التالية :

فاع لاتن
لافاع تن   وتساوى مستفع لن
لاتن فاع   وتساوى مفعولاتَ .
فاع فاع لا   ولا ترد عند الخليل
فاع لا فاع   ولا ترد عند الخليل
لافاع فا   ولا ترد عند الخليل

من هذه الاحتمالات الكثيرة يختار الخليل عشرا على أساس أنها هى التى وردت فى اشعار العرب ، وهى : فاعلن ، فعولن ، مستفعلن ، مفاعيلن ، فاعلاتن ، متفاعلن ، مفاعلتن ، مستفع لن ، فاع لاتن ، مفعولات .

ولقد سبق أن رأينا فى نص الأخفش ـ اقدم ما وصلنا من كتب العروض ـ الاعتراف

بالوتد المفروق وتفعيلة مفعولات ، مما يعنى أن وحدة الوتد المفروق وحدة أصيلة فى تأسيس العروض العربى ، ومع ذلك ، فإننا نجد نصوصا متأخرة تشكك فى بعض التفعيلات التى تتضمنتها هذه الوحدة ، ومن هذه النصوص قول الخطيب التبريزى (ت ٥٠٢ هـ) : « والأمثلة التى تقطع بها الشعر ثمانية : اثنان خماسيان وهما فعولن ، فاعلن ، وست سباعية وهن : مفاعيلن ، فاعلاتن ، مستفعلن ، مفاعلتن ، متفاعلن ، مفعولات ، وما جاء بعد هذا فهو زحاف له أو فرع عليه »(٢٥) ، وعند ابن رشيق نجد أن كثيرا من العروضيين قد استحسنوا ان يجعلوا الأجزاء العشرة ثمانية فى اللفظ وعشرة فى الحكم »(٢٦) .

فى هذه النصوص تشكيك فى وجود تفعيلتى مستفع لن ، وفاع لاتن ، ذواتى الوتد المفروق . ولكنها تثبت مفعولات ذات الوتد المفروق . غير أن هناك نصوصا اخرى تنكر مفعولات أيضا كما هو الحال عند الجواهرى وحازم القرطاجنى ، ولكن هذه النصوص لا تنكر الوتد المفروق ذاته ، فالجواهرى ينكر مفعولات لأنه جزء « منقول من (مستفعلن) مفروق الوتد »(٢٧) وحازم ينكره لانه يرفض « مجىء الوتد المفروق أو السبب الثقيل فى آخر التفعيلة »(٢٨) .

ومع ذلك فاننا نجد من المحدثين من ينكر وجود الوتد المفروق أصلا ، ويعتبر أن الخليل قد اخترعه هو والسبب الثقيل « ردا منه على مخالفة التركيب الطبيعى لهذه البحور لشرطه الوزنى المركزى الذى يبدو أنه استقاه من تركيب عدد من البحور الرئيسية فى الشعر العربى بينها الطويل والبسيط »(٢٩) ، كذلك يذهب آخرون الى أنه « لا فرق بين مستفعلن ذات الوتد المجموع وبين مستفع لن ذات الوتد المفروق عندما نحللها صوتيا »(٣٠) .

ولا شك أن لوجهة نظر المحدثين هذه بعض الصحة ، نظرا مجموعة من الحقائق التالية :

١ ــ أنه لا فارق ـ على المستوى الكمى بين الوتد المجموع وبين الوتد المفروق مجردين ، فالأول يتكون من مقطع قصير ومقطع طويل والثانى يتكون من مقطع طويل ثم مقطع قصير ، أى أن الفارق ليس فى الكم وانما فى ترتيب المقاطع ، وهذا الفارق وأن كان هاما فهو لا يؤثر تاثيرا فعليا فى حالة دخول الوتد فى سياق يندمج فيه ، إذ فى هذه الحالة يصبح التكوين المقطعى واحداً فى مستفعلن ومستفع لن (ـ ـ ب ـ) وفى فاع لاتن وفاعلاتن (ـ ب ـ ـ) . ولا يبقى متميزا سوى تفعيلة مفعولات حيث يظل تركيبها المقطعى مختلفا عن مثيلتها ذات الوتد المجموع والتى يمكن أن تكون مستفعلن الأولى (ـ ـ ـ ب) والثانية (ـ ـ ب ـ) .

ومن ثم فإن التفرقة فى حالتى مستفع لن وفاع لاتن تبدو تفرقة مصطنعة ، وهذا

ما يكشف عنه نص لواحد من أنصار الوتد المجموع هو السيد محمد الدمنهورى ، الذى يقول فيه تعليقا على النص الذى يشرحه « ووجه ما قاله المصنف أن مستفعلن له حالتان وفاعلاتن كذلك ، لأن الأول تارة يكون مركبا من سببين خفيفين بينهما وتد مجموع كما فى غير بحرى الخفيف والمجتث ، وتارة يكون مركبا من سببين خفيفين بينهما وتد مفروق كما فيهما . . . والثانى تارة يكون مركبا من تد مجموع بين سببين خفيفين ، كما فى غير بحر المضارع وتارة يكون مركبا من تد مفروق ثم سببين خفيفين كما فى هذا البحر . . وعلى كل حال اللفظ واحد والحكم مختلف لتفارقهما من جهة أن مستفعلن الوتد المجموع يجوز طيه بخلاف مفروقه ، وفاعلاتن المجموع الوتد يجوز خبنه بخلاف مفروقه ، الى غير ذلك من الأحكام الآتية المختصة بالأسباب والمختصة بالأوتاد ، وما قاله المصنف من أنها ثمانية لفظا غير ظاهر ، فإنها عشرة لفظا أيضا إذ يجب صناعة على قارىء التفاعيل أن يقف وقفة لطيفة على أخر الوتد المفروق ليعلم السامع من أول الأمر أن هذا الجزء هو ذو الوتد المفروق ، بخلاف ذى الوتد المجموع فلا يقف اثناء النطق به ليعلم السامع أنه ذو الوتد المجموع »(٣١) .

ففى هذا النص يتميز الوتد المفروق عن الوتد المجموع بخاصتين : الأولى متعلقة بأحكام الزحافات والعلل التى تصيب التفعيلات التى يدخلها كل منهما ، وهى احكام ، كما سنرى ، وضعها العروضيون ، كما انها لا تحدث - حسب اقوالهم الأساسية فى الأوتاد وانما تحدث فى الأسباب ، وبعوامل أخرى خاصة بالعلاقة بين المتحركات والسواكن كما سنرى فيما بعد ، أما الخاصية الأخرى التى يتميز بها الوتد المفروق ، وهى ما تهمنا هنا هى الصناعة أو القصد الذى ينبغى أن يمارسه قارىء التفاعيل ، فيقف وقفة لطيفة على آخر الوتد المفروق ، وهذه الوقفة اللطيفة ، هى ما جعلها باحث معاصر اساسا للتمايز ، حين قال : « الفرق واضح بين فرق الوتد وجمعه ، لان التمايز بينهما آت عن طريق السكتة والنبرة ، إذ هى مع فرق الوتد اطول منها فى جمعه »(٣٢) .

ونحن نوافق على التمايز بالسكتة حيث تقترب من مصطلح الوقفة اللطيفة ، وهى أمر مقصود يتعلق بالقارىء ، وليس بالتكوين الفعلى للوتد ، أما النبرة فلا نوافق عليها لانها أمر يخص التكوين المقطعى للوحدة اللفظية ، وليست مباحة للقارىء دون ضوابط . وعلى هذا الأساس ، فإننا اذا قارنا بين نبر الوتدين ، حسب قواعد النبر المتفق عليها كما سيرد فيما بعد - وجدنا ان النبر يقع فى الوتد المجموع (ـ ب) على المقطع الأول ، وكذلك الأمر بالنسبة للوتد المفروق (ب ــ) ومن هنا ينتفى التمايز على اساس النبر(٣٣) ، ويبقى التمايز مقصودا اليه من قبل القارىء (أو العروضى) .

٢ ـ أن مناقشة مصداقية هذه الوحدة ـ أو غيرها من الوحدات ـ لا ينبغى أن يظل فى اطار النسق العروضى ، وانما ينبغى أن تعالج أساسا من خلال الواقع الشعرى ، الذى نفترض أن العروض قد راعاه ـ على الأقل ـ عند التأسيس . .

فإذا كانت وحدة الوتد المفروق قد دخلت عند العروضيين فى ستة أوزان هى المضارع والمقتضب والخفيف والسريع والمنسرح والمجتث ، فاننا نجد لدى الكثيرين من العروضيين انفسهم تشكيكا فى وجود اثنين منها بوضوح فى الشعر العربى ، فثمة رواية عن الأخفش انه « أنكر أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب ، وزعم أنه لم يُسمع منهم شىء منهما ، قلت وهو محجوج بنقل الخليل . وقال الزجاج هما قليلان حتى أنه لا يوجد منهما قصيدة لعربى ، وانما يروى من كل واحد منهما البيت والبيتان »[٣٤] .

ورغم أن كتاب الأخفش لا يؤكد هذه الرواية ، فإنه لاينافيها تماما ، فهو يقول مثلا « واما المضارع والمقتضب فكانت فيهما المراقبة لأنهما شعران قلاً فقل الحذف فيهما ، وإنما يحذفون مما يكثر فى كلامهم » ويزيد ايضا بشأن وزن ثالث هو المجتث فيقول « ولم يراقبوا فى المجتث وإن كان قليلا »[٣٥] .

وقال التبريزى « ولم يسمع المضارع من العرب ، ولم يجىء منه شعر معروف وقد قال الخليل : وأجازوه »[٣٦] ، وقال ايضا « ولم يعرف غيره (أى الشاهد) شىء من المقتضب على زعمه (أى الخليل) »[٣٧] .

تبقى بعد ذلك ثلاثة بحور تسلم من التشكيك هى السريع والمنسرح والخفيف فاذا أخذنا هذه البحور ورأينا حجم وجود الوتد المفروق فيها لوجدناه قليلا ، فالسريع الذى اصله فى الدائرة (مستفعلن مستفعلن مفعولات) يرد عروضه وضربه دائما فاعلن أو فعلن . والخفيف الذى يتكون من (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) يحسن فيه الخبن لتأتى مستفع لن متفعلن ، ورغم أن الوتد المجموع لم يتأثر هو نفسه تأثرا مباشرا ، الا أن تكوين التفعيلة يصبح وتدين مجموعين ما لم نتعمد « الوقفة اللطيفة » . أما فى حالة جزء الخفيف فإن الوتد المفروق يتأثر حتى ليتحول احيانا إلى سبب خفيف (كما فعل أبو العتاهية) ، ويذكر إبراهيم أنيس أنه لم ير الا بيتا واحدا من مجزوء الخفيف سلمت عروضه[٣٨] .

ويبقى المنسرح وفيه نجد شاهدا غير منسوب[٣٩] للعروض التامة ترد فيه مفعولات فعلا ، أما العروض المجزوءة فإن مفعولات فيها تحولت إلى مفعولاتْ القابلة لأكثر من تفسير غير (وقف) الوتد المفروق .

ونخلص من هذا أن الوتد المفروق موجود بقلة ، فى هذه الأوزان ، فاذا اضفنا إلى هذه القلة احتمالات وضع العروضيين للشواهد ، زادت نسبة الشك فى حقيقة وجوده إلى

الدرجة التى تجعله وحدة اساسية من وحدات العروض العربى ، ولتأكيد هذه النتيجة رقميا قمنا برصد الشواهد التى اوردها ابن جنى فى كتابه العروض للاوزان الستة ذات الوتد المفروق[٤٠] فكانت النتيجة كالتالى :

الـــوزن	عدد الشواهد	الشواهد التى سلم فيها الوتد المفروق من الزحاف	الشواهد التى لم يسلم فيها الوتد المفروق
السريع	١٢	—	١٢
المنسرح	٧	١	٦
الخفيف	١٠	٥	٥
المضارع	٤	٣,٥	٥,و
المقتضب	٢	—	٢
المجتث	٣	١	٢
الجملة	٣٨	١٠ , ٥	٢٧,٥

ملاحظات :

١ ـــ الرقم ٥, ـــ يعنى الشطرة .

٢ ـ اعتبرنا أن سلامة الوتد المفـروق تتعلق بمجمل وضعـه فى التفعيلة ، بحيث اذا نقصت أو سكن أى جزء منها (بسبب الزحاف ، أو زيد عليها بفعل العلل) اثر هذا على تشكيل التفعيلة ولم يعد للوتد المفروق فيها وجود ظاهر أو مؤثر .

ومن الجدول السابق نستنتج أن عدد الشواهد التى ورد فيها الوتد المفروق سالما واضحا مؤثرا لا يتجاوز عشرة ابيات فإذا راعينا أنها جميعا فيما عدا أربع أبيـات من الخفيف غير منسوبة ، أصبح الشك واضحا لالبس فيه . وعليه نتصور أن التفعيلات الأساسية سبع هى التى تتكون من الوحدات الصغرى التى لا لبس فيها السبب الخفيف والسبب الثقيل والوتد المجموع ، واما الفاصلتان فانهما ينحلان الى أسباب واوتاد كما سبق القول .

الهوامش

(١) تمام حسان (دكتور) : الأصول دراسة ابيستمولوجية للفكر اللغوى عند العرب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ ص ١١ .
(٢) ابن الطيب الشرقى ص ٢٤ نقلا عن تمام حسان المرجع لسابق .
(٣) تمام حسان : نفس المرجع والصفحة .
(٤) نفسه ص ٥٦ .
(٥) ابن خلكان : وفيات الاعيان ١٥/٢ نقلا عن محمد حسن آل ياسين ، مقدمة تحقيق كتاب الصاحب بن عباد « الاقناع فى العروض وتخريج القوافى » المكتبة العلمية بغداد ١٩٦٠ ، ص هـ .
(٦) ابن خلكان : وفيات الاعيان ، وإنباء أبناء الزمان ، تحقيق احسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، د ت ، مج ٢ ص ٢٤٤ - ٢٤٨ .
(٧) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو المصرية ط ٣ ، ١٩٦٥ ص ٤٩ .
(٨) المرجع نفسه والصفحة نفسها .
(٩) ابن فارس : الصاحبى ص ٩ - ١٠ نقلا عن يوسف حسين بكار : بناء القصيدة العربية عند النقاد القدماء رسالة دكتوراه ، كلية الأداب ، جامعة القاهرة ، ص ٥٥ .
(١٠) الأخفش : كتابُ القوافى ، مرجع سابق ص ٦٨ .
(١١) ابو بكر محمد القضاعى : الختام المفضوض عن خلاصة علم العروض ، عن العلمى ص ٣٧ ، وفى الصفحة نفسها الرواية الأخرى وتبدو اكثر احكاما .
(١٢) كتاب العروض للأخفش : تحقيق ودراسة سيد البحراوى ومراجعه محمود على مكى مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٦ ص ١٤٣ .
(١٣) نفس المرجع والصفحة .
(١٤) نفسه ص ١٣٦ .
(١٥) نفسه ص ١٤٣ .
(١٦) نفسه ص ١٤٢ .
(١٧) نفس المرجع والصفحة .
(١٨) نفسه ص ١٤٣ .
(١٩) نقلا عن محمد العلمى : العروض والقافية ، دراسة فى التأسيس والاستدراك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٣ ، ص ٦٩ .
(٢٠) كتاب العروض للأخفش ص ١٤٢ ، ١٤٣ .
(٢١) هناك نص دقيق وواضح فى هذا السياق للفارابى فى كتابه الموسيقى الكبير ، يقول فيه : « وكل حرف

غير مصوت اتبع بمصوت قصير قرن به ، فإنه يسمى « المقطع القصير » والعرب يسمونه الحرف المتحرك من قبل انهم يسمون المصوتان القصيرة حركات ، وكل حرف لم يتبع بمصوت اصلا وهو يمكن ان يقرن به فإنهم يسمونه الساكن ، وكل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل فاننا نسميه المقطع الطويل » نقلا عن محمد عامر احمد : الدوائر العروضية ، رسالة ماجستير ، دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٤ ص ٢٢٩ .

وثمة اشارة الى معرفة ابن جنى بالمقطع بل والنبر والتنغيم فى مقالة الدكتور مجاهد عبد الرحمن : « الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جنى » مجلة الفكر العربى ، بيروت ع ٢٦ ، مارس ١٩٨٢ .

(٢٢) كتاب العروض للأخفش ص ١٤٣ .

(٢٣) راجع رشدى راشد : تاريخ الرياضيات العربية بين الجبر والحياب ترجمة د . حسين زين الدين . مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ١٩٨٩ ص ٢٩٣ - ٣٩٨ .

(٢٤) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦ ص ٢٣٦ .

(٢٥) الخطيب التبريزى : الكافى فى العروض والقوافى ، تحقيق الحسانى حسن عبد الله مكتبة الخانجى ، القاهرة ، د ت ص ١٩ .

(٢٦) ابن رشيق : العمدة ، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة بمصر ١٩٥٥ ج ١ .

(٢٧) محمد العلمى : العروض والقافية ، مرجع سابق ص ٢٤١ .

(٢٨) حازم القرطاجنى : المنهاج ص ٢٣٤ ، ٢٣٦ .

(٢٩) كمال ابو ديب (دكتور) : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى نحو بديل جذرى لعروض الخليل ، دار العلم للملايين ، بيروت ط ١ ١٩٧٤ ص ٤٦٨ .

(٣٠) ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ط ٣ مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ١٩٧٥ ص ١٥٢ .

(٣١) السيد محمد الدمنهوري : الحاشية الكبرى على متن الكافى فى علمىَ العروض والقوافى ، نشر السيد محمد عبد الواحد بك الطوبى واخيه بمصر ط ١ ١٣٢٣ هـ ص ٢٢ .

(٣٢) احمد محمد عبد العزيز كشك : الزحافات والعلل فى عروض الشعر العربى دراسة وتقويم ، رسالة دكتوراه بدار العلوم ، جامعة القاهرة ١٩٧٨ ص ٢٥٥ .

(٣٣) ولقد اجرينا تجربة على شواهد الأوزان التى يرد فيها الوتد المفروق فى حاشية الدمنهورى ، فقد وضعنا النبر المعتاد لغويا على هذه الشواهد فاتضح لنا أن ثلاثة عشر شاهدا من الشواهد الثمانى عشرة قد سلم فيها الوتد المفروق من الزحاف وأن عشرة من هذه الثلاثة عشر قد وقع فيها النبر على المقطع الطويل من الوتد (ـ ب) واثنان فقط وقع فيهما النبر على المقطع القصير (ـ بَ) مما يعنى أن التكوين اللغوى للشواهد نفسها يؤكد النتيجة المذكورة فى المتن ، وهى أن النبر يقع غالبا على المقطع الأول وليس الأخير من الوتد المفروق.ومن تم فان تميزه عن الوتد المجموع بوقفة لطيفة أو نبر على آخره ليس الا اصطناعا من قبل العروضى أو القارىء راجع شواهد الدمنهورى التى اجرينا عليها التجربة فى الصفحات ٥٥ ــ ٦٤ .

(٣٤) نقلا عن الدمنهورى : مرجع سابق ص ٦١ .

(٣٥) كتاب العروض للأخفش : مرجع سابق ص ١٥٥ .

(٣٦) التبريزى : مرجع سابق ص ١١٧ .

(٣٧) نفسه ص ١٢١ .

(٣٨) ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ص ١٢٣ .

(٣٩) راجع : ابن جنى (ابو الفتح عثمان) : كتاب العروض ، تحقيق حسن شاذلى فرهود (دكتور) بيروت ١٩٧٢ ، ص ٨٢ .

(٤٠) راجع هذه الشواهد فى المرجع السابق فى الصفحات ٧٦ - ٩٧ .

الفصل الثانى :

الاوزان

تتكون الاوزان الستة عشر من تكرار منتظم لتفعيلة أو أكثر من التفعيلات التى سبق أن رصدناها ، طبقا لاحتمالات التكرار والاجتماع المختلفة للتفعيلات ، وذلك تبعا لواحدة من الطرق الخمسة التالية :

الأولى : هي أن تتكرر التفعيلة بذاتها ثمان مرات أو ست ، وينتج لنا منها ثمانية اوزان هى :

التفعيلة			البحر	
١ ـ فعولن	× ٨	ـــ	المتقارب	وهما معا يكونان دائرة المتفق .
٢ ـ فاعلن	× ٨	ـــ	المتدارك	
٣ ـ مستفعلن	× ٦	ـــ	الرجز	وهى ثلاثة أوزان تكون دائرة المجتلب
٤ ـ فاعلاتن	× ٦	ـــ	الرمل	
٥ ـ مفاعيلن	× ٦	ـــ	الهزج	
٦ ـ متفاعلن	× ٦	ـــ	الكامل	وهما ينتميان إلى دائرة المؤتلف
٧ ـ مفاعلتن	×	ـــ	الوافر	

الثانية :

هى أن تتكرر التفعيلة مع تفعيلة اخرى اربع مرات لكل فى البيت ، وينتج لنا منها ثلاثة أوزان هى :

٨ ــ الطويل : فعولن مفاعيلن × ٤
٩ ــ البسيط : مستفعلن فاعلن × ٤ ــــ وهى تكون دائرة المختلف
١٠ ــ المديد : فاعلاتن فاعلن × ٤

الثالثة

هى أن تتكرر تفعيلة مع أخرى بحيث تكون الثانية مرة واحدة وسط مرتين للتفعيلة الاولى ، وذلك فى كل شطر ، وبهذه الطريقة ترد ثلاثة أوزان :

١١ ــ الخفيف : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن × ٢
١٢ ــ المضارع : مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن × ٢
١٣ ــ المنسرح : مستفعلن مفعولات مستفعلن× ٢

الرابعة :

ان تتكرر تفعيلة مرة تعقبها اخرى مرتين فى كل شطر ونها ينتج وزنان :

١٤ ــ المقتضب : مفعولات مستفعلن مستفعلن× ٢
١٥ ــ المجتث : مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن × ٢

الخامسة :

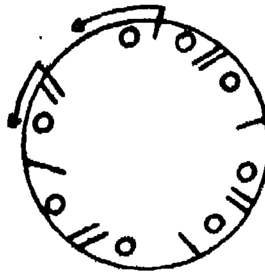
ان تتكرر تفعيلة مرتين تعقبها اخرى مرة واحدة فى كل شطر ومنها يرد وزن واحد هو :

١٦ ــ السريع : مستفعلن مستفعلن مفعولات× ٢

وهذه الأوزن الستة الاخيرة تنتمى إلى دائرة المشتبه .

ولقد حرصنا على الاشارة أمام كل مجموعة من الأوزان إلى الدائرة التى تنتمى لها لنؤكد الفكرة التى سبق ان رصدناها ، وهى الاعتماد على مبدأ التباديل والتوافيق ، فهو مبدأ أكثر ما يكون وضوحا فى مسألة فك الأوزان أو البحور مكن الدوائر ، وهذا مثال يوضح ذلك

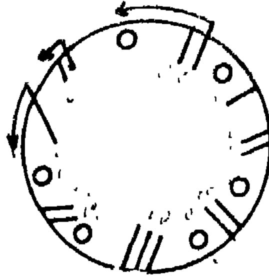
دائرة المتفق



وهى دائرة تتكون من علاقة ثنائية بسيطة بين السبب الخفيف والوتد المجموع ، وبالتالى فان اجتماعهما مرة واحدة لا ينتج سوى احتمالين : فاعلن وتكرارها أربع مرات على محيط الدائرة ينتج المتدارك ، وفعولن التى ينتج تكرارها على نفس المحيط وزن المتقارب . وهكذا إذا بدأنا من السبب الخفيف وسرنا فى اتجاه الساعة نتج لنا : فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن ، وإذا بدأنا من الوتد المجموع وسرنا فى نفس الاتجاه نتج لنا فعولن فعولن فعولن فعولن .

وهذا مثال آخر يوضح كيف أن الخليل قد حكم مبدأ التوافيق والتباديل ثم عرضه على الشعر العربى فما وجده متحققا (ولو بتعسف كما راينا وسنرى) اسماه وابقاه وما لم يجده اعتبره مهملا :

دائرة المؤتلف



فالدائرة تتكون من اجتماع الوتد المجموع مع السبب الثقيل ثم السبب الخفيف فاذا بدأنا بالوتد المجموع نتج لنا وزن الوافر : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن ، أما إذا بدأنا بالسبب الثقيل فقد نتج لنا وزن الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعلن ، إما إذا بدأنا بالسبب الخفيف ينتج لدينا تفعيلة فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك ، وهى كما نرى تفعيلة لا تدخل ضمن تفعيلات الخليل ، ولذلك اعتبرها وزنا مهملا سماه المتوفر .

وهذا المثال يسمح لنا بعد أن أكتمل أمامنا الهيكل العام للعروض العربى أن نتأمل مرة أخرى فى كيفية صنع العروض ، إذ تبدو لنا فكرة الدوائر مهيمنة هيمنة اساسية فى هذا التكوين ، ولكننا نتصور ان هذه الهيمنة لم تأت قبل أن تتكشف الوحدات الصغرى التى تكونت منها الدوائر .

ولقد سبق أن رأينا ان المتحرك والساكن قد نتجا عن التكوين الطبيعى للغة العربية ، وان الوحدات الصغرى (الأسباب والاوتاد والفواصل) قد نتجت عن تداخل التكوين

اللغوى الطبيعى والتقاليد العروضية عند العرب القدماء والموسيقى والرياضة ، أما فى الأوزان والدوائر ، فيبدو لنا أن الحكم الأساس كان لنظرية التباديل والتوافيق الرياضية . والدليل الواضح على ذلك ، هو أن الدائرة هى الاصل الذى يقاس عليه دائما ، فما يتوافق معه وأن كان بالتأويل والتعديل (عبر الزحافات والعلل) أو حتى بالتعسف أجيز ، وما لم يقبل التوافق رفض ، كذلك فان الدائرة ــ دائما ــ أكبر من الشعر ، ومن ثم فقد يكون فيها أوزان لم تقل فيها العرب ، ومن ثم فهى أوزان مهملة .

لعل مثال الدائرتين اللتين قدمناهما يكشف عن هذا المنهج ، ففى الدائرة الثانية ، وجد الخليل وزنين مستعملين ووزنا مهملا ، ومن الوزنين المستعملين وزن سماه الوافر ، وهو دائريا يتكون من تكرار مفاعلتن ثلاث مرات فى الشطرة ، ولكن ما جاء فى الشعر العربى كان مختلفا ، إذ ثمة وزن يتكون من (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) ولذلك كان على الخليل أن يعتبر أن وزنه الدائرى هو الأصل ، وأن ما جاء بالشعر العربى فرع عليه وسمى المخالفة (التى أتى بها الشعر) زحافا أو علة كما سنرى فيما بعد .

ومثال الدائرة الأولى (المتفق) أكثر خطورة ، لأنه يكشف أنه حتى إذا وجد شعر (ولو قليل) متوافق مع الأصل الدائرى كما هو الحال مع الوزن الثانى فى الدائرة (المتدارك) . فانه يمكن أن يرفض ويعتبر الوزن مهملا إذا لم يستسغه الخليل [1] ـ ، وهى قضية سنتوقف عندها طويلا بعد أن نتعرف على الاوزان المختلفة وما أجازه فيها العروضيون من زحافات وعلل وعلى المبادىء التى حكمتهم فى هذا الجواز .

وفى هذا الفصل سنعرض للأوزان الستة عشر التى أقرها أغلب العروضيين ، ولا يعنى هنا اقرارنا لها جميعا ، وإلا لما ناقشنا من قبل مشكلة الوتد المفروق ، والتفعيلات والاوزان المكونة منه ، ولكن حيث أننا خلصنا من هذه المناقشة إلى وجود التفعيلات السبعة ، وأن ما بقى من العشرة يمكن أن يرد اليها ، فاننا لا نستطيع تجاهل الأوزان التى كونت دائرة المشتبه وأن كان لنا رأى فى تكوين كل منها انطلاقا من الواقع الشعرى كما سبق أن اوضحنا . ولسوف ننتهج منهجا موجزا فى عرض كل وزن من الأوزان يتضمن :

ــ تكوينه الاصلى فى الدائرة الخليلية .

ــ الزحافات والعلل الجائزة فيه .

ــ أهم الصفات التى أعطاها له العروضيون والنقاد : القدماء والمحدثون ، بهدف التعرف على ما يمكن أن نسميه الذائقة العربية كما تبدت فى انطباعات النقاد عن الأوزان ، مع ملاحظة أننا من حيث المبدأ لا نقر أى خصائص تعطى للوزن لأن الوزن ليس الا مجرد هيكل نظرى لا يتحقق بذاته فى الواقع الشعرى ، كما أنه يتغير بفعل الزحاف والعلل . ومع ذلك فهناك بعض الخصائص الموضوعية القائمة فى تكوين الوزن المقطعى يمكن أن تساعد فى

ادراك الخصائص الايقاعية للقصائد الموزونة بهذا الوزن ، ضمن خصائص أخرى سندرسها فى القسم الثانى من هذا الكتاب .

١ ــ وزن المتقارب

يتكون من	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن
يجوز فيه زحاف								
القبض بحسن	فعول							
وعلة الخرم فى								
الابتداء	عولن							
والثرم	فعل							
والقصر								فعولْ
والحذف								فعو
الحذف مع القطع								فعْ
ويجوز فيه الجزء				فعل			فعو	
وفى هذه الحالة								
يحذف ويقطع							فعْ	
كما ورد فيه								
الشطر والنهك								

قال ابن رشيق : وسماه الخليل متقاربا لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلها لشبه بعضها ببعض »[٢] ، وقال التبريزى « المتقارب اوتادة بعضها من بعض لأنه يصل كل وتدين سبب واحد »[٣] وقال عنه حازم « ان الكلام فى المتقارب حسن الأطراد ، الا أنه من الأعاريض الساذجة ، المتكررة الأجزاء »[٤]

وقال عنه عبد الله الطيب المجذوب[٥] : نغماته من أيسر النغمات وأقل ما يقال فيه أنه بحر بسيط النغم مضطرد التفاعيل منساب ، طبلى الموسيقى ، أما القصير منه فهو قريب من الخبب فى الخسة والدناءة ، وأما المجزؤ ففيه نغمة شهوانية . وهو حسب ابراهيم انيس فى المرتبة الثالثة من الشيوع[٦] ، وفى الجدول[٧] نلاحظ أنه شغل نسبة عالية فى العصر الجاهلى (٩ر٧ ٪) ثم تراجع عنها طوال العهود الاسلامية (تراوح بين ٩ر١ ٪ ، ٤ ٪) ثم عاد إلى الإرتفاع فى النسبة مُنذ الرومانسية العربية (شغل ٦ر٦ ٪) وما بعدها حيث نجده من أكثر البحور دورانا فى الشعر الحر .

والوزن من حيث نسبة سرعته الافتراضية[٨] يحتل الترتيب الثالث بين الأوزان ،

وما يصيبه من زحافات وعلل[٩] ، يزيد من سرعته ولا يقلل منها لأنه ينقص ، وأن كان بعضها يسكن فهذا يبطىء الايقاع مما يجعل لكل قصيدة أو لكل بيت منه ايقاعا متميزا ومن أمثلته الحديثة قصيدة على محمود طه :

أخـى جـاوز الـظالـمون المـدى فحـق الجهـــاد وحـق الـفـدا

٢ ـ المتدارك

يتكون من فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

يشيع فيه زحاف الخبن فعلن

كما يجوز فى حشوه

أيضا علة القطع

أو التشعيث فعْلن فعْلن فعْلن

وفى العروض والضرب

وعلة التذييل فاعلان

وعلة الترفيل فاعلاتن

ويجوز جزؤه وشصره

ونهكه .

ويسمى أيضا الخبب .

واعتبره المجذوب رتيبا جدا ، ولا يصلح الا للحركة الراقصة المجْنونة[١٠] ، بينما يرا ابراهيم انيس[١١] منسجم الموسيقى حسن الوقع فى الاذان ولذا شاع فى الزجل .

وهو من حيث نسبة سرعته فى المرتبة الثالثة وقد تزداد هذه السرعة فى حالة الخبن وتقل فى حالة التشعيث ، ولكنه يبقى وزنا سريعا على كل حال .

والواضح أنه كان وزنا نادرا فى الشعر العربى القديم اذ لا ترد له نسبة فى الجدول ، وبد الأهتمام به فى العصر الحديث وازداد جدا فى الشعر الحر .

ومن قصائده المشهورة قصيدة الحصرى القيروانى :

يــالــيــل الـصــب مـتى غــده أقـيــام الـســاعـة مـوعــده

وقصيدة شوقى :

مـضــنــاك جــفــاه مــرقــده . وبــكــاه ورحــم عــوده

وقصيدة أمل دنقل « مقابلة خاصة مع ابن نوح » .

٣ ــ الرجز

ويتكون من مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

يجوز فيه زحاف

الخبن بحسن متفعلن

والطى بصلاح مستعلن

والخبل بقبح متعلن

وعلة القطع مستفعلْ مستفعلْ

ويأتى تاما ومشطورا ومنهوكا .

وقد قال ابن رشيق : أن الخليل سماه رجزا « لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام »(١٢) ، وقيل أنه مشتق من حركة الإبل أى وقع اقدامها على الرمال وقيل أنه أقدم أوزان العرب لارتباطه بهذه الحركة ، وبالحداء المتوافق مع ايقاعها ، ومع ذلك فلا نجد مرويات كثيرة منه فى العصر الجاهلى ، أما فى العصر الأموى فقد زادت العناية به لـدى « الرجاز » وفى الشعر التعليمى ، أما فى العصر الحديث فقد تناقصت نسبته أولا ولكنه زاد زيادة ملحوظة مع الشعر الحر .

وقد يكون فى ايقاع الرجز المتوازن بين الحركات والسكنات وحرية الزحافات فيه ما يجعله قريبا من ايقاع اللغة العادية ، وهذا ما جعله وزنا شعبيا وحبب فيه الشعراء المحدثون ، هذا بالاضافة إلى إمكانيات التجاوب بينه وبين الكامل من ناحيـة والمنسرح من نـاحية أخرى .

ومن قصائده المشهورة المعاصرة « أنشودة المطر » لبدر شاكر السياب :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

٤ ــ الرمل

تكوينه	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
زحافاته : الخبن حسن	فعلاتن	
الكف صالح	فاعلات	
والشكل قبيح	فعلات	
ومن العلل : الحذف	فاعلن	فاعلن
القصر		فاعلات
التسبيغ		فاعلاتان
(فى المجزوء)		

ويدخله التعاقب فى السببين المتقابلين
و يأتى تاما ومجزوءا

قال ابن رشيق أن الخليل سماه رملا « لأنه شبه برمل افصير لضم بعضه إلى بعض »[١٣] ويصفه الطيب المجذوب بأن فى رنته نشوة وطرب وتفعيلاته مرنة ولذلك فقد كان وزنا شعبيا ، وقد استعمله أبو العتاهية فى الزهديات وأبو نواس فى الخمريات ثم فى الموشحات ، وفيه منخوليا أى « هذا الضرب العاطفى الحزين من غير ما كآبة ، ومن غير ما وجع » تجعله صالحا للاغراض الترنمية الرقيقة وللتأمل الحزين[١٤] .

وهو وزن كان شائعا فى العصر الجاهلى وحتى العصر العباسى الأول ، ولكنه قل فى العصر العباسى الثانى ثم عاد للظهور مع الاحيائيين وخاصة على يد شوقى . أما مع الرومانسيين فقد زاد جدا ليشغل المرتبة الثانية وما زال وزنا مهما فى الشعر الحر .

والتكوين المقطعى للوزن لا يجعله سريعا ، وأنما هو ابطأ البحور ، غير أن كثرة زحافاته تميل به إلى السرعة والانسياب .

ومن أشهر قصائده الحديثة الاطلال لابراهيم ناجى : وقصيدة عمر بن ابى ربيعة الدالية ومطلعها :

ليت هندا أنجزتنا ما تعد   وشفت أنفسنا مما نجد

٥ ــ الهزج

أصله فى الدائرة مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن بفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ولكنه لا يأتى الا مجزؤا

ومن زحافاته الكف حسن مفاعيلُ

والقبض قبيح مفاعلن

ومن العلل الخرم فاعيلن

والحذف فعولن

قيل سمى هزجا « لتردد الصوت فيه »(١٥)

والكثيرون من العروضيين يجدون بينه وبين مجزؤ الوافر شبها لكثرة مجىء مفاعلتن معصوبة فتصبح مفاعلتن .

ويصفه المجذوب بحلاوة النغم واسترساله ، وأنه صالح للقصص الخفيف(١٦) ، ويقول ابراهيم انيس(١٧) أنه كان قليلا لدى الجاهليين ، وزاد مع العباسيين فى عصور الغناء ، ثم زاد فى المسرحيات الحديثة .

وهو من حيث تكوينه المقطعى أميل إلى البطء ، ولكن وجوب جزئه ونوع تفعيلاته التى تزيد فيها نسبة متحركاته الى سواكنه تقوده إلى السرعة .

ومن نماذجه القديمة قول طرفه :

عفا من آل ليلى السهـ ب فالأملاح فالغمر

ومن الحديث قصيدة على محمود طه :

دنا الليل فهيا الا ن ياربة احلامى

دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى

٦ ــ الوافر

اصله الدائرى مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ومن زحافاته العصب (حسن) مفاعلْتن

والعقل صالح مفاعلن

والنقص قبيح مفاعلْتُ

ومن علله القطف (واجب) فعولن فعولن

والخرم فاعلتن

ويجوز جزؤه

ويقـول ابن رشيق سماه الخليـل وافرا « لـوفور اجـزائه وتـدا بوتـد »[١٨] أو لوفـرة حركاته[١٩] ، ويصفه المجذوب بأنه سريع متلاحق ولكنه يوقفـه الانقطاع المفاجىء فى عروضه وضربه[٢٠] ، وهذا صحيح حيث أنه يحتل المرتبة الثانية فى السرعة بعد الكامل .

وهو من أهم أوزان العرب القدماء اذ احتل المرتبة الثالثة بعد الطويل والبسيط ، ولكنه أخذ فى التراجع منذ القرن الثانى ثم عاد إلى أهميته مع شعراء الرومانسية ، ولا تبدو له نفس الأهمية فى الشعر الحر .

ومن أمثلته القديمة معلقة عمرو بن كلثوم ومطلعها :

ألا هبِّى بصحنك فاصبحينا   ولا تبقى خمور الأندرينا

وقصيدة المتنبى الحمى التى منها :

يقول لك الطبيب أكلت شيئا   وداؤك فى شرابك والطعام

وقصيدة شوقى الشهيرة :

وللحرية الحمراء باب   بكل يد مضرجة يدق

٧ ـ الكامل

يتكون من   متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

زحافاته :	الاضمار حسن	متْفاعلن	
	الطى	متفعلن	
	الوقص صالح	مفاعلن	
	الخزل قبيح	فتعلن	
وعلله :	القطع		متفاعْل	متفاعلُ
	الحذذ		متفا (أو متْفا)	متفا
	الخرم	مفاعلن		
	الترفيل		متفاعلاتن	متفاعلاتن
	التذييل		متفاعلان	متفاعلان

٨ ــ الـطويــل

يتكون من فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

زحافاته :

القبض حسن فعول مفاعلن مفاعلن

والكف قبيح مفاعيل

وعلله : الخرم عولن

والحذف مفاعى

ويأتى مجزوءا

فى الكافى أنه سمى طويلا لأنه اطول الشعر عدد حروفه ثمانية وأربعون وأنه يبدأ بالأوتاد وهى أطول من الأسباب[٢٣] وفى العمدة أن الخليل سماه طويلا « لأنه طال بتمام أجزائه »[٢٤] .

ويرى حازم أنه ـ مع البسيط ـ أعلى البحور درجة فى الافتتان . أما المجذوب فالطويل عنده أرحب صدرا من البسيط وأطلق عنانا والطف نغما ، فهو البحر المعتدل حقا ، ونغمه من اللطف بحيث يخلص اليك وأنت لا تكاد تشعر به[٢٥] .

ولذلك فهو أشيع البحور عند العرب .

وهو عند النويهى « يقع على الاذن وقعا بطيئا متأنيا لأن كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة[٢٦] ، ومن هنا كان فى مرتبة وسطى من حيث السرعة بعد اعتبار زحافاته وعلله .

وقد ظل الطويل محافظا على مرتبته الأولى فى الشيوع حتى القرن الثالث الهجرى وبعد ذلك تراجع إلى أن قل منه الشعر الأن ، نظرا لازدواج تفعيلاته ، وهذا يصعبه فى الشعر الحر .

ومن قصائده المشهورة المعلقات : لبيد وطرفه وامرؤ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

٩ ـ البسيط

يتكون من مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

زحافاته الخبن

حسن مفتعلن فعلن فعلن فعلن

الطى صالح مستعلن

الخبل قبيح متعلن

والعلل : القطع فاعلْ فاعلْ

ويجوز فيه الجزء

وهنا يصاب بالتذييل مستفعلان

والقطع مستفعلْ مستفعل

فاذا خبن صار فعولن فعولن

ويسمى فى هذه الحالة مخلع البسيط .

فى الكافى أنه سمى بسيطا لانبساط الحركات فى عروضه وضربه أو لأن الأسباب انبسطت فى أجزائه السباعية »(٢٧) .

وفى العمدة أن الخليل سماه بسيطا « لأنه أنبسط عن مدى الطويل »(٢٨) ، وهو عادة ما يقرن بالطويل فى الجلال والفخامة والشيوع أيضا ، ولكن جمعه بين مستفعلن وفاعلن يجعل المجذوب يقول عنه « ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين العنف أو اللين »(٢٩) .

وهو ـ من حيث تكوينه المقطعى ـ يقع فى المرتبة الرابعة فى السرعة مثل الطويل والمديد ولكن أغلب زحافاته وعلله تميل به إلى البطء .

وكذلك سار مسيرة الطويل من حيث الشيوع حتى الاحيائيين ولكنه بدأ يتفوق عليه مع الرومانسيين .

ومن أمثلته القديمة قول امرىء القيس :

قـد أشهـد الغـارة الشعـواء تحملنى جرداء معروقة اللحيين سرحوب

١٠ ــ المديد

الاصل فى الدائرة فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن-فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن
ولم يرد الا مجزوءا
أو مشطورا

زحافاته الخبن	فعلاتن فعلن	
الكف	فاعلات	
الشكل	فعلات	
وعلله : القصر		فاعلان
الحذف	فاعلن ومع الخبن(فعلن) فاعلن (ومع القطع فاعل)	
الصلم		
القطع		

وفيه تأتى المعاقبة بين فاعلاتن وفاعلن (فلا تحذف نون الأولى والف الثانية معا) ، وقيل سماه الخليل مديدا « لتمدد سباعيه حول خماسيه « العمدة[٣٠] أو لامتداد اسبابه فى أجزائه السباعية[٣١]

ووصفه حازم القرطاجنى بان فيه لينا وضعفا[٣٢] فى حين وصفه صاحب المرشد[٣٣] بأن فيه صلابة ووحشية وعنفا . . ولا يستبعد أن تكون تفعيلاته قد أقتبست فى الأصل من قرع الطبول التى كانت تدق فى الحرب ، أما ابراهيم انيس فقد شعر فيه « بانسجام موسيقاه » لكنه يعتبره « الرمل فى صورة أخرى »[٣٤]

ومن الواضح أنه وزن قديم قليل الأستعمال ثم هجر بعد ذلك وبما جاء منه قول المهلهل بن أبى ربيعة :

يـالبكـر انشـروا لى كـليبـا	يـالبـكـر ايـن أيـن الـفـرار
تـلك شيبـان تـقـول لـبكـر	صـرح الـشـر وبـان الســرار
وبـنـو عـجـل تـقـول لـقيس	وليتم الـلات سيـروا فسـاروا

١١ ـ الخفيف

تكوينه	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن		فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	
زحافاته : الخبن حسن	فعلاتن مفاعلن			
الكف صالح	فاعلات مستفعلُ فاعلات			
الشكل قبيح	مفتعل			
وعلله : التشعيث	معفولن فالاتن			
والحذف				فاعلن؛
القطع		(مع الخبن) فعلن		
القصر		(مع الخبن) (فعولن)		
التسبيغ				فاعلاتان

وفيه المعاقبة بين نون فاعلاتن وس مستفعلن ، وأجاز فيه بن رشيق الطى (اذن فى مستفعلن) ويجوز فيه الجزء .

وقيل سماه الخليل خفيفا « لأنه أخف السباعيات »[٣٥] وقيل لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركة الأسباب فخف ، وقيل لخفته فى التذوق والتقطيع[٣٦]

وقد وصفه المجذوب بأنه يجنح صوب الفخامة اذا قورن بالسريع والمنسرح ، ولكنه دون الطويل والبسيط . . واضح النغم والتفعيلات . . وهو مزيج من الرمل والمتقارب ،. وله صلة قوية بالحيرة حيث الغناء والترقيق ، وقد صار البحر الأول عند اسلاميى الحجاز[٣٧] . وابراهيم انيس يعتبر كل صوره « حسن الوقع فى الاذان وكلها تستريح اليه الاسماع »[٣٨] .

أما من حيث تكوينه المقطعى فهو أميل إلى البطء ، ولكن زحافاته وعلله فى الغالب تقلل من وجود السواكن فتسرع به ، ويساهم فى سرعته أن التدوير يرد فى قصائده كثيرا .

أما من حيث شيوعه ، فانه قد بدأ متوسطا ثم أخذ فى الزيادة حتى وصل إلى المرتبة الثانية عند شعراء الرومانسية ، ولا أظنه يحتفظ بها فى الشعر الحر لتركبه من أكثر من تفعيلة .

ومن نماذجه القديمة قول الاعشى :

حـل أهـلى مـا بـين درنى فبـادو   لى وحـلت علـوية بـالسخـال

وقول الحارث بن حلزة في معلقته التي مطلعها :

آذنتنا ببينها أسماء رب ثاو يمل منه الثواء

وقول جميل بثينة :

بينما هى بالاراك معا اذ أتى راكب على جمله

١٢ ـ المضارع

الاصل الدائري	مفاعيلن	فاعلاتن	مفاعيلن = مفاعيلن	فاعلاتن	مفاعيلن		
ولكنه لم يرد إلا مجزوءا							
زحافاته القبض	مفاعلن						
الكف	مفاعيل	فاعلات					
الخبن (ابن رشيق)		فعلاتن					
العلل الحذف		فاعلن					
الشتر	فاعلن						

وقد قيل سماه الخليل مضارعا لأنه ضارع المقتضب « العمدة »[٣٩] أو المزج[٤٠] وفيه « لم يجيء عن العرب فيه بيت صحيح » وهذا راى راه حازم[٤١] وقد سبق أن رأينا رأى الأخفش فيه ، وكما نرى في زحافاته فان البعض لا يعترف بخصوصية الوتد المفروق إذ يدخل فيه الخبن ، كما أن بعض الزحافات والعلل الأخرى تؤثر على هذا الوتد ، ولم يجد له المؤرخون نسبة بين الأوزان العربية الأخرى .

وبيته الوحيد الصحيح غير منسوب :

دعانى إلى سعاد دواعى هوى سعاد

١٣ ـ المنسرح

تكوينه مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

زحافاته : الخبن حسن معولات

الطى صالح مفتعلن مفعلات مفتعلن

الخبل قبيح متعلن فعلات

العلل : الوقف (فى حالة النهك) مفعولان (وفى حالة الخبن فعولانْ)

الكشف (فى حالة النهك) مفعولن (وفى حالة الخبن فعولن)

ويجوز فيه النهك

وقيل سماه الخليل منسرحا « لانسراحه وسهولته »[٤٢] .

وقال عنه حازم « أما المنسرح ففي اطراد الكلام على بعضه اضطراب وتقلقل ، وأن كان الكلام فيه جزلا »[٤٣] ، ويصوره المجذوب بصورة الراقص المتكسر أو المغنى المخنث »[٤٤] وقال ابراهيم انيس عنه « ونحن حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام فى موسيقاه ويخيل الينا أن الوزن مضطرب بعض الاضطراب ، وقد هجره المحدثون وأغلب الظن أنه سينقرض من الشعر فى مستقبل الأيام ، أما القدماء فقد نظموا منه على قلة أيضا وأن كثرت قصائده فى عصور العباسيين وتنوع وزنه بعض التنوع »[٤٥] ، ويشير الجدول إلى أن نسبته لمْ تزد فعلا الا فى القرنين الثانى والثالث .

وهو من حيث التكوين المقطعى يقع فى المرتبة الوسطى من حيث السرعة أو أقرب إلى البطء ، ولكن زحافاته تميل به إلى السرعة .

وكما نلاحظ فان علله تقضى على الوتد المفروق فيه .

ومن أبياته قول هند بن عتبة :

ضـيرا بـنى عـبـد الـدار ضـربـا بـكـل بـتـار

١٤ ـ المقتضب

أصله الدائرى مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن

ولكنه لم يأت الا مجزؤا

زحافاته الطى مفعلات مستعلن

وقيل سماه الخليل مقتضبا « لأنه اقتضب من السريع »[٤٦] أو من المنسرح[٤٧] ، وقال عنه حازم هو والمجتث « الحلاوة فيهما قليلة »[٤٨] .

ولم يرد له ذكر فى نسب الأوزان .

ومن أبياته القديمة بدون نسبة :

هـل علـى ويحكـما إن لهـوت مـن حـرج

ولشوقى قصيدة منه مطلعها :

مـال واحـتـجـب وادعـى الـغـضـب
لـيـت هـاجـرى يـشـرح الـسـبـب

وربما لهذا اعتبره المجذوب بحرا داعرا[٤٩] .

١٥ ــ المجتث

أصله الدائرى مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن

ولكنه لم يأت الا مجزوءا

زحافاته : الخبن حسن مفاعلن فعلاتن

الكف صالح مستفعل فاعلات

الشكل قبيح مفاعل

ويدخله التعاقب بين السببين .

وقد سماه الخليل مجتثا « لأنه أجتث أى قطع من طويل دائرته »[٥٠] أى الخفيف[٥١] ، وقال عنه المجذوب « أنه من الأبحر القصار القليلة التى يحسن فيها تطويل الكلام للاطراب والامتاع »[٥٢] .

وأما ابراهيم انيس[٥٣] فيقول « ولا نكاد نعلم شيئا عن هذا الوزن قبل عصور العباسيين حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة أغلب الظن أنها كانت تلحن ويغنى بها « ولكن المحدثين أكثروا منه حيث نرى أن نسبته عند شعراء أبوللو ٤ ٪ .

وهو من حيث تكوينه المقطعى بطىء لولا جزؤه وزحافاته المسرعة .

ومن أبياته النادرة القديمة :

البطن منها خميص والوجه مثل الهلال

١٦ ـ السريع

تكوينه فى الاصل	مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات
زحافته : الخبن حسن	متفعلن
الطى صالح	مفتعلن
الخبل قبيح	فعلتن · فعلن (مع الكشف)
وعلله : الكسف	فاعلن (مع الطى)
الوقف	مفعولان · فاعلان (مع الطى)
الصلم	فعلن

ويأتى مشطورا وتاما

قيل سمى سريعا لسرعته فى الذوق والتقطيع لكثرة الحركات فى الأسباب والوتد المفروق[٥٤] وقيل سماه الخليل سريعا لأنه يسرع على اللسان »[٥٥] .

وأعتبره المجذوب من الأوزان الدنيا القريبة من الاسجاع والنثر[٥٦] وقال عنه ابراهيم انيس[٥٧] « أننا حين ننشد من هذا الشعر نشعر باضطراب فى الموسيقى لاتستريح اليه الاذان الا بعد مرات طويلة » وهو من أقدم البحور ولكن ما روى منه قديما قليل ، وكذلك الأمر حديثا .

والجدول يوضح أن هذا غير دقيق حيث كانت نسبته فى القرن الثانى عالية (٨ر٥ ٪) وما زال له وجود محسوس فى العصرين الاحيائى والرومانسى .

وهو من حيث ايقاعه واضح بفضل اضطراد مستفعلن ، كما أنه متنوع بفضل فاعلن التى تتنوع كثيرا بفعل الزحافات والعلل (التى تبعدها تماما عن الوتد المفروق) وهذه التفعيلة الأخيرة هى ضابط الايقاع الذى يبدو سريعا فى الحشو بسبب الزحافات .

ومن أبياته القديمة للمرقش الأكبر :

النشر مسك والوجوه دنا نير واطراف الأكف عنم

ومنه قول غير منسوب :

ازمــان سـلمى لا يــرى مـثلهــا ال   راؤن في شــام ولا في عــراق

وقول الأخر :

هــاج الهـوى رسم بـذات الغضــا   مخـلوق مـسـتـعـجـم محـول



الهوامش

١) يذهب أحمد عبد الدايم إلى أن الخليل كان واعيا مدركا للمتدارك وأنما اعرض عنه ، يؤ يدنا في ذلك ما ذهب إليه ابن القطاع في « كتاب البارع في علم العروض » فقد ذكر بعد حديثه عن المخترع عبارة فاصلة واضحة قال « ولم يجزه الخليل ودفعة مرة واحدة » . . والأوقع عندى ، أن الخليل استهجن النظم على هذا البناء على الرغم من نظمه هو نفسه عليه ، إلا أن النظم عليه لا يحتاج إلى موهبة أو حرفة وليس فيه فن الصناعة ، بل هو بحر سوقي » .

راجع مقدمته لتحقيق كتاب العروض للأخفش ، المكتبة الفيصلية مكة ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥ ص ١٠٠ .

٢) ابن رشيق : العمدة ، طبعة المطبعة التجارية بمصر ١٩٥٥ جـ٢ ص ٣٠٤

٣) الخطيب التبريزى : الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحسانى حسن عبد الله دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٩ ص ١٢٩

٤) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، مرجع سابق ص ١٩٨

٥) عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، دار الفكر ، بيروت ١٩٧٠ جـ٢ ص ٣١٣ .

٦) ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ط ٣ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٥ ص ٨٩ .

٧) المقصود بالجدول هو الذى اعددناه بملحق كتابنا « موسيقى الشعر عند شعراء أبو للو » دار المعارف ط ٢ ١٩٩١ ص ٢١٩ وهذه صورة منه :



جدول تطور اوزان الشعر العربي

الــــوزن	فى العصر الجاهلي[١]	فى القرن الأول الهجرى[٢]	فى القرن الثانى[٢]	فى النصف الأول للقرن الثالث[٢]	عنـــد الاحيائيين[٣]	عنـــد جماعة أبوللو
الطويــل	%٤٣,١٣	%٤٦,٢	%٢٥,٨	%١٩	%٢٠,٣٣	%٨,٢
البسيــط	%١٥,٤٣	%١٠,٨	%١٥,٦	%١٦,٦	*%١٣	%١٣,٥
الوافــر	%١٤,٨	%١٥	%٧,٧	%٩,٨	%٧,٣	%٥,٢
الكامــل	%١٠	%١٥,٦	%١٥,٨	%٢٠,٩	%٢٦,٣٣	%٢١,٧
المتقــارب	%٧,٩	%٢,٦	%١,٩	%٤	%٣,٧	%٦,٦
الخفيــف	%,٥٣	%٤,٥	%٨,١	%٩,٦	%١٠,٧	%١٦,١
الســريع	%٢,٨	—	%٨,٥	%٥,٨	%٣,٧	%٣,٤
الرمــل	%٨,٢	%,٩	%٧,٨	%١,٦	%٥,٣	%١٥,٤
المــديد	%,٤٣	%,٨	%١,٤	%,٣٤	—	—
المنســرح	%,٥	%١,٨	%٥,٣	%٤	%,٦٧	%,٥
الرجــز	%١,٩	%٣,٤٤	%٣,٤٥	%١,٦	%٢	%٢,٥
الهــزج	—	—	%١,٦	%١,٣	%,٣٣	%٠,٤
المجتــث	—	—	%,٩٢	%,٣٢	%١	%٤,٣
المقتضــب	—	—	—	—	%,٣٣	—
المتــدارك	—	—	—	—	%,٥ تقريباً	%١,٩

المصادر:

Jamal Eddine Bencheikh : Poetique Arabe . Editions anthropos Paris 1975 P . 205 .

(١) نتائج احصاءات براوليش نقلا عن جمال الدين بن الشيخ .

(٢) نتائج احصاءات جان كلود فاديه نقلا عن جمال الدين بن الشيخ صفحات ٢٠٨ وما بعدها وقد روجعت هذه الاحصاءات على إحصاء ابراهيم أنيس (موسيقى الشعر ١٩٢ ، ١٩٨) وعبد الوهاب حمودة (التجديد فى الأدب المصرى الحديث) ، دار الفكر العربى الحديث القاهرة دت ص ٣٨ ـ ٤١ ونور الدين صمود تبسيط العروض ص ١١٠ ،ومستشرقين أخرين. راجع عونى عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ص ٩٥ وما بعدها ، والأخير يختلف فى نسبة الرجز فى العصر الجاهلى فقط .

(٨) نسبة السرعة الافتراضية هو مصطلح اعتمدناه فى كتابنا السابق لمحاولة تحديد سرعات الأوزان المختلفة فى صورتها المجردة على أساس الخطوات التالية :

أ ــ اعطاء كل مقطع قيمة رقمية تدل على كميته فنعطى المقطع الطويل (١) المتوسط (٢) والقصير(٤)

٢ ـ نجمع هذه الأرقام ونقسمها على عدد المقاطع فتنتج لنا نسبة السرعة الافتراضية للتفعيلة ، فمثلا :
فاعلاتن =
١ + ٢ + ١ + ١ = ٥/٤ = ١ ١/٤

٣ ـ وهذه النسبة تعتبر هى نسبة سرعة وزن الرمل الافتراضية اذا كان يتكون من تكرار نفس التفعيلة سته مرات فى البيت ، ولكن حيث أنه يصاب بحذف واجب فى العروض والضرب ، فان نسبة سرعته الافتراضية تحسب على النحو التالى :

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن
١١٢١	١١٢١	١٢١	١١٢١	١١٢١	١٢١

القيمة الرقمية للكم ٢٨ وعدد المقاطع ٢٢
أى أن النسبة ٢٨/٢٢ = ١ ٦/٢٢ أى ١ ٣/١١

وهذه الصورة من الجدول الذى يتضمن نسب السرعة الافتراضية لمعظم الأوزان وترتيبها من حيث السرعة :

الوزن	نسبة سرعته الفرضية	ترتيبه	الوزن	نسبة سرعته الفرضية	ترتيبه
الكامل	١,٦	الأول	السريع	١,٢٧	الخامس
الوفر	١,٥٤	الثانى	المنسرح	١,٢٥	السادس
المتدارك	١,٣٣	الثالث	الهزج	١,٢٥	السادس
المتقارب	١,٣٣	الثالث	الرجز	١,٢٥	السادس
الطويل	١,٢٩	الرابع	الخفيف	١,٢٥	السادس
المديد	١,٢٩	الرابع	المجتث	١,٢٥	السادس
البسيط	١,٢٩	الرابع	الرمل	١,١٨	السابع

٩) أهم الزحافات والعلل الشائعة فى كتب العروض هى :
أ) ـ الزحافات
١ ـ المفردة
ـ الخبن : حذف الثانى الساكن
ـ الاضمار : اسكان الثانى المتحرك .
ـ الوقص : حذف الثانى المتحرك .
ـ الطى : حذف الرابع الساكن .
ـ القبض : حذف الخامس المتحرك .
ـ العصب : اسكان الخامس المتحرك .
ـ العقل : حذف الخامس المتحرك .
ـ الكف : حذف السابع الساكن .

٢ ـ المزدوجة

ـ الخبل : اجتماع الطى مع الخبن .

ـ الخزل : اجتماع الطى مع الاضمار .

ـ الشكل : اجتماع الكف مع الخبن .

ـ النقص : اجتماع الكف مع العصب .

ب ـ العلل :

١ ـ علل الزيادة :

ـ الترفيل : زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع .

ـ التذييل : زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع .

ـ التسبيغ : زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف .

٢ ـ علل النقص :

ـ الحذف : حذف سبب خفيف من أخر التفعيلة .

ـ القطف : أجتماع الحذف مع العصب .

ـ القطع : حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله .

ـ البتر : اجتماع القطع مع الحذف .

ـ القصر : حذف ساكن السبب واسكان متحركة .

ـ الحذذ : حذف الوتد المجموع .

ـ الصلم : حذف الوتد المفروق .

ـ الوقف : اسكان السابع المتحرك .

.. الكسف : حذف السابع المتحرك .

ـ التشعيث : حذف أول الوتد المجتمع .

ـ الخرم : حذف أول الوتد المجموع من أول تفعيلة فى أول بيت ويسمى باسماء أخرى فى حالة اجتماعه مع زحافات أخرى .

هذا وقد أعتمدنا فى رصد الزحافات والعلل الواردة فى كل وزن وكذلك ما يجوز فيه من جزء وشطرونهك على عدة مصادر أهمها :

ابن عبد ربه : العقد الفريد تحقيق محمد سعيد العريان ، مطبعة الاستقامة بمصر ١٩٥٣ جـ٦ ص ٧٢

ابن رشيق : العمدة ، مرجع سابق .

ابن جنى : كتاب العروض مرجع سابق .

الأخفش : كتاب العروض ، مرجع سابق .

(١٠) المرشد : ص ٨٠ .

(١١) موسيقى الشعر ص ١٠٦ .

(١٢) العمدة جـ١ ص ١٣٦ واتبريزى ص ٧٧ .

(١٣) العمدة جـ ١ ص ١٣٦ والتبريزى ص ٨٣ ويضيف : « سمى رملا لان الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن »

(١٤) المرشد ص ١١٦ ـ ١٣٥ .

(١٥) التبريزى ص ٧٣ .

١٦) نفسه ص ١٠٦ ــ ١٠٧ .
١٧) موسيقى الشعر ص ١١١ .
١٨) العمدة جـ ١ ص ١٣٦ .
١٩) التبريزى ص ٥١ .
٢٠) المرشد ص ٣٣١ - ٣٥١ .
٢١) العمدة جـ ٢ ص ٣٠٣ والتبريزى ص ٥٨ .
٢٢) المرشد ص ٢٤٦ .
٢٣) التبريزى ص ٢٢ .
٢٤) العمدة جـ ١ ص ١٣٦ .
٢٥) المنهاج : ص ١٦٨ .
٢٦) محمد النويهى : الشعر الجاهلى ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٦ ، جـ ١ ص ٦٠ .
٢٧) الكافى ص ٣٩ .
٢٨) العمدة جـ١ ص ١٣٦ .
٢٩) المرشد : ص ٤١٤ - ٤١٥ .
٣٠) العمدة جـ١ ص ١٣٦ .
٣١) الكافى ص ٣١ .
٣٢) المنهاج : ص ١٦٨ .
٣٣) المرشد ص ٧٥ .
٣٤) موسيقى الشعر ص ٩٨ ــ ٩٩
٣٥) العمدة ١ /١٣٦ .
٣٦) الكافى ص ١٠٩ .
٣٧) المرشد : ١٩٢ .
٣٨) موسيقى الشعر ص ٧٨
٣٩) العمدة جـ١ ص ١٣٦ .
٤٠) الكافى ص ١١٧ .
٤١) المنهاج : ص ١٦٨ .
٤٢) العمدة ١ /١٣٦ والكافى ١٠٣ .
٤٣) المنهاج ص ١٦٨ .
٤٤) المرشد ص ١٧٥ .
٤٥) موسيقى الشعر ص ٩٤ - ٩٥ .
٤٦) العمدة جـ١ ص ١١٦ .
٤٧) الكافى ص ١٢٠ .
٤٨) المنهاج ص ٢٣٤ .
٤٩) المرشد ص ٨٨ .
٥٠) العمدة ١ /١٣٦ .
٥١) الكافى : ١٢٢ .
٥٢) المرشد : ٩٤ .

٥٣) موسيقى الشعر : ص ١١٥ .
٥٤) الكافي ص ٩٥ .
٥٥) العمدة ١/١٣٦ .
٥٦) المرشد ص ١٤٥ - ١٥٨ .
٥٧) موسيقى الشعر : ص ٩٠ - ٩١ .

والمتقارب . وما يجوز فيه النهك (أى الأبقاء على تفعيلة واحدة فى كل من الشطرتين) فهى أوزان المنسرح والرجز والمتدارك والمتقارب . وتجتمع الأشكال الثلاثة فى الرجز والمتقارب والمتدارك . ويجتمع الجزء والشطر فى الرمل والبسيط والمديد والسريع .

والجدول التالى يوضح امكانيات الجزء والشطر والنهك فى الأوزان المختلفة .

الوزن		الجزء	الشطر	النهك
واجب		جائز		
المتقارب		+	+	+
المتدارك		+	+	+
الرجز		+	+	+
الرمل		+	+	
الوافر		+		
الوافر		+		
الكامل		+		
الطويل		+		
البسيط		+	+	
المديد	+		+	
الخفيف		+		
المضارع	+			
المنسرح				+
المقتضب	+			
المجتث	+			
السريع		+	+	

والجدول يكشف أنه ليس هناك وزن يخلو من امكانيات الجزء حتى الطويل . غير أنه من المهم أن نلاحظ أنه ليست كل الأوزان سواء فى شيوع الجزء بأنواعه المختلفة . ولعل الرجز والسريع والكامل والبسيط والمتقارب والمتدارك تكون هى المرتبة التالية فى الشيوع ؛ بعد الأوزان واجبة الجزء ، فى حين يبقى الطويل فى آخر القائمة ، لما حظى به من احترام خاص لدى العرب القدماء .

ولاشك أن هذه الأشارة الأخيرة تمثل أحد المعايير التى حكمت الاكثار من استخدام الأوزان مجزؤة أو الإقلال منه ، ولكنه على كل حال يبقى معيارا واحدا ولا ينطبق على بقية الأوزان (المحترمة) عندهم مثل البسيط والمديد ، أو شائعة الانتشار مثل الرجز والكامل . . الخ .

وفى هذا السياق تذكر عدة معايير أخرى يمكن أن نرى لها مصداقية مثل أنهم أكثروا من المجزؤات فى الأوزان الطويلة أو الثقيلة أو المتماثلة التفعيلات . والمعيار الأول واضح فى المديد والبسيط والثانى واضح فى المقتضب والمضارع والمجتث والمديد أيضا ، والثانى واضح فى بقية الأوزان متماثلة التفعيلات .

وهذه المعايير الأربعة هى معايير الاستخدام الشعرى وليست معايير العروضيين ، ذلك أنهم - كما رأينا - يعتبرونها خروجا على الأصل الدائرى ، وما أعترافهم بها سوى محاولة للتوفيق بين الواقع الشعرى والنظرية العروضية برغم أن هذه النظرية تسمح بهذا الخروج عن الأصل .

ولعل المتابع لتاريخ الأوزان فى الشعر العربى يستطيع أن يلاحظ أن استخدام مجزؤات الأوزان قد أرتبط بأغراض حياتية مثل الرقص والغناء ، ولذلك نجدها تزداد فى العصور الأموية والعباسية ، كذلك نجدها استخدمت بكثرة فى الأشكال الشعرية الخارجة على المفهوم العروضى للقصيدة مثل المسمطات والموشحات والزجل ، بالاضافة ألى الأشكال المقطوعية الحديثة ، ومن هنا نجد أن نسبتها فى العصر الجاهلى كانت ١٠ ٪ ثم زادت فى القرن الأولى إلى ١٧ ٪ (عند عمر بن أبى ربيعة) وفى الثانى ٢٨ ٪ (عند أبو نواس) وبعد انخفاض نسبى عند الاحيائيين ١٦ ٪ (عند شوقى) و١٣ ٪ (عند حافظ) زادت مرة أخرى لتصل إلى ٣١ ٪ عند شعراء أبوللو(*) . ومن الطبيعى أن تكون هذه النسبة أعلى كثيرا فى الشعر الحر حيث يعتمد أساسه على السطر وليس على البيت ، ويكون السطر فيه أقرب إلى الشطر فى تواصله أو فى عدد تفعيلاته .

ومن الواضح فى هذه الزيادة أن الشعر قد استغل السماح العروضى بامكانيات الجزء المختلفة كنوع من التنويع والفكاك من أسر الأوزان الدائرية . بل أننا نستطيع أن نتصور أن كثيرا من الشعراء قد جزءوا أو شطروا أو نهكوا أوزانا لم يجزها العروضيون ، و ذلك ضمن بحثهم عن مخارج للفكاك من قيود العروض كما سنرى فيما بعد .

ب ــ الزحافات والعلل

الزحاف فى اصطلاح العروضين تغيير يلحق بثوانى الأسباب ، أما بتسكين متحرك

أو حذفه أو حذف الساكن ومعنى هذا أنه لا يجوز تحريك الساكن كما أنه لا يلحق بأوائل الأسباب ولا بالأوتاد . »

وعدم تحريك الساكن يرجع إلى أن السكون هو الأصل الذى ليس قبله شىء . يقول الأخفش مثلا فى تعريفه للساكن « ووجه آخر أن تروم فيه الحركة ، فان قدرت على زيادة تحريكه عرفت أنه قد كان ساكنا ، وأنه لو كان متحركا لم تقدر أن تدخل فيه حركة أخرى . ألا نرى أن راء برد لا تستطيع أن تنقصها وأنت تستطيع تحريكها فتقول بُرَدَ وبُرُدُ وبِردُ ، وأن كان ليس فى الكلام ، غير أنك تستطيع أن تكلم به »[1] وفى هذا النص ومن المناقشة التى أوردناها فى الفصل الأول حول اعتبار حروف المد سواكن ، يبدو لنا أن السكون هو القرار العميق ، الذى لا ينبغى أن يمس فهو أقرب إلى الحركة اللامتناهية كما هو الحال فى حرف المد . هو ساكن لأنه قمة الحركة بحيث لا تدرك حركته فهو غايتها . وقد يمكن تفسير مثل هذه الأنطباعات بنوع من الاحتياج الطبيعى لدى الانسان الجاهلى شديد الحركة والتنقل وعدم الأمان كما تكشف لنا النصوص الشعرية .

وفى نفس الوقت ، فان ثمة حدودا للساكن لا يجوز الإخلال بها ، حيث لا يجوز البدء بساكن أو أن يلتقى ساكنان فى وسط الكلام . ولذا لا يأتى الزحاف فى أوائل الأسباب ، إما أن تكون فى أول الجزء أو فى وسطه أو فى آخره ، فان كان السبب أول الجزء وسكن أوله أدى هذا إلى اجتماع ساكنين وإذا حذف هذا الأول أدى ذلك إلى البدء بساكن . أما اذا كان السبب فى وسط الجزء وسبقه وتد أو سبب خفيف فان تسكين أوله يؤدى إلى إجتماع ساكنين أو ثلاثة . وإذا حذف هذا الأول أدى إلى اجتماع ساكنين . أما اذا كان السبب وسطا سبقه سبب ثقيل فان تسكين أول السبب الوسيط يؤدى إلى اجتماع ساكنين ، فى حين أن حذفه لا يؤدى إلى ما هو غير جائز فى لغة العرب . ومن هنا فان هذه الحالة الأخيرة تشكك فى أن الجذر فى تحديد اختصاص الزحافات بثوانى الأسباب ليس فقط مراعاة التكوين اللغـوى وما يسمح به .

وإذا كان تقعيد عدم تحريك الساكن وعدم لحوق الزحاف بأوائل الأسباب يبدو متمشيا مع طبيعة اللغة العربية ، فان رفض الزحافات فى الأوتاد يبدو جزءا من الفروض العروضية التى تحاول أن تجعل للوتد أهمية على السبب ، كما هو واضح فى التسمية نفسها ، حيث أن السبب فى الخيمة أو هى من الوتد والوتد أكثر ثباتا . يقول ابن عبد ربه ـ مثلا ـ « وإنما قيل للسبب سبب ، لأنه يضطرب ، فيثبت مرة ويسقط أخرى ـ وإنما قيل للوتد وتد لأنه يثبت فلا يزول »[2] ويقول حازم القرطاجنى « لما كانت الأوتاد منها ماثباته ضرورى فى امساك الخباء وتحصينه ، ومنها ما فى ثباته تحصين ما وقد تحتمل ازالته ، جعل الخليل من السواكن أوتادا وجعل غير الضرورية أسبابا

والأحسن أن يقال هذه وتلك أوتاد ، لكن ثبات إحداها ضروري في حفظ بنية البيت فهو بمنزلة الوتد الذى لابد منه فى الخباء ، وثبات الأخرى ليس ضروريـا فى حفظ بنية البيت . . . فهى تستعمل فى امساك البيوت وقد يستغنى عنها »[٣]

ومن هذين النصيين نستنتج أن سر التسمية لكل من السبب والوتد ، هى مضاهاة أهمية كل منهما بعناصر فى بناء خيمة العربى ، غير أن هذا السر لا يكشف لنا ، لماذا أختصوا الوحدة التى تتكون من متحرك وساكن باسم السبب والتى تتكون من متحركين وساكن باسم الوتد . ليس ثمة تفسيرات قديمة .

ومع ذلك فاننا نجد لفتة ، هامة فى تقسيم متن الكافى ـ الذى كتب له السيد محمد الدمنهورى حاشية ـ للتفعيلات يقوم على فكرة الأصل والفرع الشهيرة فى التراث العربى ، يقول صاحب المتن عن التفاعيل « وهى ثمانية لفظا ، وعشرة حكما اثنان خماسيان وثمانية سباعية . الأصول منها فعولن مفاعيلن مفاعلتن فاع لاتن ذات الوتد المفروق فى المضارع . والفروع فاعلن مستفعلن فاعلاتن متفـاعلن مفعولات مستفـع لن ذو الوتـد المفروق فى الخفيف والمجتث » . ويشرح صاحب الحاشية : « وضابط الأصل ما بدىء بوتد سواء كان مجموعا أو مفروقا وضابط الفرع ما بدىء بسبب خفيف أو ثقيل . ولما كان الوتد أقوى من السبب لأنه إذا زوحف إنما يعتمد على الوتد كان ما بدىء به أصلا »[٤] .

فى هذا النص يتم تمييز الوتد باعتباره أصلا ، فى حين أن السبب فرع ، وهو تمييز لم نجده سوى فى هذا المتن وان كان جذره كامنا فى الدوائر حيث يبدأ فك البحور بتلك التى تبدأ بوتد[٥] . تليها التى وسطها وتد وآخرها ما آخره وتد . وأهمية هذا التمييـز هى أنه ينطلق من علاقة عضوية بين أجزاء التفعيلة . فضعف السبب ناتج عن أنه إذا زوحف يعتمد على الوتد ، فى حين أن الوتد لا يزاحف . غير أن هذه القاعدة واحدة من فروض العروضيين . ومن هنا ، فان استخدام مصطلح الأصل فى هذا النص ، بما يوحى به أنه القريب من الواقع اللغوى يصبح مشكلة .

غير أن تمام حسان يقدم فى كتابه « الأصول » تقسيما لها إلى أصل الـوضع وأصـل القاعدة . يقول « سموا أصل الحرف وأصل الكلمة وأصل الجملة باسم جامع هو له أصل الوضع » ثم رأوا أن القواعد التى استخرجوها بواسطة التجريد من المسموع تحتمل بعض الاستثناء ، فكان عليهم أن ينصوا على ذلك فيقولون مثلا : « القاعدة كذا الا فى حالـة كذا » أو « القاعدة كذا وقد يجوز كذا » أو « يمتنع كذا الا إذا أفاد » الخ وعندئذ فرق النحاة بـين القاعـدة الأولى وما أستثنى منهـا ، فسموا الأولى : « القـاعدة الأصليـة » أو « أصل

القاعدة » ، وسموا الاستثناء : « القاعدة الفرعية » . فلدينا اذن « أصل الوضع » و « أصل الفرع »[٦] .

من هذا التقسيم يتضح لنا أن أصل الوضع هو ما سمع عن العرب فى اللغة ، وأن أصل القاعدة هو القواعد التى جردها اللغويون من هذا السماع وقد يكون فى هذا التجريد أصل وفرع . فاذا عرضنا مصطلح الأصل فى متن الكافى وحاشيته على هذه التقسيمة وجدنا أنها لا تعنى أصل الوضع ، لأنه فى نفس الحاشية نجد قوله « وإنما اختص الزحاف بالأسباب لأنه أكثر دورانا فى الشعر من العلة كما أن الأسباب أكثر وجودا من الأوتاد »[٧] ، مما يعنى أن الأسباب أكثر شيوعا وبالتالى ــ هى أقرب لأن تكون أصل الوضع . وفى نفس الوقت نجد حازما القرطاجنى يشير إلى أن « استخدام العرب للأسباب الخفيفة أكثر من استخدامهم للأسباب الثقيلة والأوتاد المفروقة فى أبحر الشعر »[٨] وهذا يعنى أن شيوع الوتد المجموع هو أكثر ـ عند العرب ـ من السبب الثقيل ، مما يشكك على السواء فى قول الدمنهورى السابق ، وفى أعتبار أن الوتد أصل بمعنى أصل الوضع . ومن ثم لا يبقى أمامنا الا أعتبار أن مصطلح الأصل هنا هو أصل القاعدة أى أنه جزء من النظرية العروضية أو التجريد العروضى ، البعيد عن أصل الوضع فى اللغة . وهذا ما يذكرنا مرة أخرى بما سبق قوله عن تدخل عناصر معرفية أخرى غير النصوص الشعرية فى وضع النظرية العروضية ومنها كما قلنا الموسيقى والرياضة . وإذا كنا قد أدركنا دور الرياضة فى اقامة العلاقة بين الوحدات ، فقد أشرنا إلى دور الموسيقى وخاصة (ضربات الصفارين) فى تحديد الوحدات نفسها . فهل تحظى (تتن) بأهمية فى هذه الضربات أو فى العرف الموسيقى أكثر من (تن) ؟

إن هذا السؤال هو الذى قاد الباحثين المحدثين إلى ادراك الخصوصية الموسيقية للوتد ، والتى تمثلت عند جويار[٩] بالزمن القوى ، وعند فايل[١٠] ومن ثم كمال أبو ديب[١١] بتحمله للنبر فى التفعيلة .

ولقد سبق[١٢] لنا أن ناقشنا هذه التفسيرات الحديثة لأهمية الوتد ورفضنا الاعتراف بقيمتها فى ايقاع الشعر العربى ، الذى نرى أنه ليس مجرد العروض ، وليس هو التفعيلات المجردة ورأينا أن أقامة قاعدة ما على أساس التفعيلات العروضية لم تطبيقها على الشعر ، يعتبر خللاً منهجيا يتساوى مع الخلل الذى وقع فيه العروضيون ، حين فرضوا نظريتهم على الشعر ، ولم يستنتجوا هذه القواعد من الشعر . ومع ذلك ، فاننا نستطيع الآن تصور أن هذه التفسرات يمكن أن تكون مفيدة بشأن العروض أو النظرية العروضية ، وليس الايقاع الشعرى ، حيث يمكن بالفعل أن نتصور أن إحساسا موسيقيا بتميز الوتد على السبب هو الذى جعل العروضيين يسمحون باعتبار السبب عرضة للخلل والاضطراب والتغير ، ويمنعون الوتد من التعرض لهذه الأمور . ومع ذلك ، فان هذا الحرص العروضى لم يستقم

حتى النهاية لأننا نجد ـ ليس فى الشعر فحسب ، وإنما أيضا لدى العروضيين ـ أن هـذه القاعدة لم تطرد ، فقد وجدنا الكثير من الزحافات ، بالاضافة الى العلل ، ـ وهى أخطر بالطبع كما سنرى فيها بعد ـ تصيب الأوتاد . ومن هذه الزحافات ـ كما ورد فى حاشية الدمنهورى « الوتد المجموع إذا كان آخر جزء جاز طيه كالبسيط والرجز أو خزله كالكامل خبنه كالرمل والخبب والخفيف »[13] .

ومن أحكام الزحاف غير المتضمنة فى التعريف أنه يرد فى أى موقع من البيت فى الحشو والضرب والعروض ، وإذا جاء لم يلزم وهذا عكس العلة ، فهى ـ قاعديا ـ لا تصيب الا العروض والضرب ، وإذا جاءت لزمت . واذا كان الزحاف يؤدى ضرورة إلى النقص حيث هو حذف للمتحرك أو للحركة ، أو حتى للساكن ، فان العلة تؤدى إما إلى النقص أو الزيادة . فهى تحذف الساكن وتسكن ما قبله ، أو تحذف السبب الخفيف أو تحذف الوتد المجموع ، أو تزيد حرفا ساكنا أو سببا خفيفا . . . إلخ غير أن هذه الأحكام جميعا تجد ما يخالفها لدى العروضيين وفى الشعر . فلزوم العلة بالعروض والضرب ينقضه وقوع الخرم فى أول تفعيلة فى البيت والتشعيث فى وسطه (فى المتدارك مثلا) . ومن الزحافات ما يلزم كما هو الحال فى قبض عروض الطويل وخبن البسيط فى بعض الأعاريض ، بحيث أصبح هناك ما يسمى بالزحافات الجارية مجرى العلل ، والعلل الجارية مجرى الزحاف ، ومما له صلة بذات الأمر ، إجازة العروضيين لما جاء فى الشعر من عدم الالتزام بوحدة العروض والضرب ، أى سماحهم بأن يتغير ضرب القصيدة أو عروضها ولا يلزم فيه الزحاف أو العلة[14] ، مع ما فى هذا الالزام من أهمية قصوى فى نظر العروضيين والنقاد بسبب تعلقه بمفهوم عمود الشعر كما سنرى فيها بعد .

إن محصلة ما سبق هى أن قواعد العروضيين غير مطردة أطرادا مطلقا . ومع ذلك فان هذا لاينفى وجود هذه القواعد واطرادها النسبى ، بحيث يجوز لنا أن نسمى الخروج على القاعدة ـ بمصطلح تمام حسان ـ فروع القاعدة الذى لا ينفى أصلها وأن خالفه وشكك فيه ، وكأننا بذلك ـ حين نسلم بالنظرية العروضية ، أزاء أصل قاعدى هو الدوائر عليه فرع قاعدى هو التغيرات الخارجية (الجزء والشطر والنهك) والداخلية (الزحاف والعلة) ، وهذه الأخيرة ـ على مستواها الخاص ـ أصل قاعدى ، عليها فروع قاعدية هى المخالفات التى رصدناها فيها سبق ، وكل هذه المستويات ينبغى أن تدخل فى اعتبارنا ، باعتبارها جزءا من المشروع العلمى المدروس ، والا نكتفى بالأصل القاعدى الأول كما يفعل البعض .

أن تصورنا الأساسى الذى يلتقى مع كثير من الفروض القديمة والحديثة ، هو أن

الزحافات حال تقنينها فى النظرية العروضية ، كانت اعترافا بظواهر موجودة فى الشعر الذى عرفه العروضيون ، ولكن هذا الأعتراف كان لابد أن يتم عبر التصنيف والتجريد مثله مثل بقية عناصر العروض ، ومن ثم جاء هذا التصنيف والتجريد عبر مصطلحات ، وقواعد العروضيين التى تدخلت فى صناعتها ـ كما سبق القول ـ روافد متعددة ، ليست النصوص الشعرية إلا واحدا منها ، وربما لم تكن اقواها ، ومن هنا يمكن أن يكون صحيحا القول بأن الزحافات هى محاولة من العروضيين لاستيعاب الواقع الشعرى (الذى مثل بالنسبة لهم خروجا على النظرية ، تحت اسم الشاذ عن القاعدة ، فحاولوا تقنينه) .

غير أن هذا التصور الأساسى لا يكفى ، وإنما لابد من خطوة أو خطوات وراءه ، فى محاولة لإدراك الأسس التى قام عليها تقنين الزحاف والعلة ، أو بمعنى أدق ما سمح به العروضيون منها وما لم يسمحوا به ، ما استحسنوه وما استصلحوه وما قبحوه ، وما رفضوه رفضا باتا واعتبروه ـ من ثم ـ خارج الشعر . ولاشك أنهم فى هذا كله لم يكونوا مجرد دارسين وعلماء ، وإنما كانوا عربا سواء بالجنس أو الانتماء يعرفون العربية ويتذوقونها ، ويعاشرون ناطقيها الاصليين (أى بدو شبه الجزيرة التى حجوا اليها ، ودونوا ما سمعوه من شعرها طوال قرنين من الزمان) ، ومن ثم فانهم ـ فى بعض اسسهم وقواعدهم ـ كانوا يعبرون عن الذائقة العربية ، كما كانوا فى بعضها الاخر موالين لاسس منهجهم (العلمى) الذى شابته النواقص كما سنرى فيما بعد ، وهذه وتلك هى التى ينبغى على الدارس المعاصر أن يصل اليها ، كى يدرك العلاقة بين واقع (النصوص) والذائقة العربية ، والفروض العلمية التى قننت هذا الواقع .

ولعلنا نستطيع أن نرصد هنا ـ من خلال متابعة النصوص القديمة والحديثة ، الخاصة بهذه القضية مجموعة من الأسس العامة التى حكمت فلسفتهم فى الزحافات والعلل :

١ ــ عدم مخالفة العربية :

وهو مبدأ عام حكم لا إنتاج العروض فحسب وإنما مجمل العلوم العربية ، إبان نشأتها فى القرن الثانى ، ومعنى هذا المبدأ ألا تأتى القاعدة ، أو الشاهد مخالفة لما سمع عن العرب ، أو ما يمكن أن يقاس عليه ، وهما المبدآن المنهجيان اللذان حكما إنشاء العلوم العربية عامة .
ولكن مؤرخى هذه النشأة يستطيعون أن يلاحظوا عددا من أوجه الاضطراب فى هذا المبدأ ، حيث أنه لم يطبق بدقة ، لأن القواعد المجردة هى التى حكمت ـ فى النهاية ـ هذه العربية ، فحددت من هم العرب (أى ما هى القبائل التى يؤخذ عنها) وما هى العربية

(الشعر وليس الكلام العادى وليس النثر) وما هى الفصاحة فى النهاية ، ومن بين القواعد التى اعتبرها العروضيون من العربية :

أ ــ عدم البدء بساكن ، ومن هنا جاء الزحاف فى ثانى السبب فقط .

ب ــ عدم التقاء ساكنين فى وسط الكلام وإن أمكن التقاؤهما فى آخره ، ومن هنا جاءت علل تؤدى إلى هذا اللقاء مثل التذييل وزحافات مثل القصر . هذا رغما عما سبق رصده من أن الدوائر لم تتضمن مثل هذه الأمكانية ، كما أنها لم تدخل ضمن الوحدات الصغرى .

جـ الوقوف على الساكن ، ولذلك فان معظم العلل (التى تأتى فى أواخر الكلام) تسكن المتحرك أو تضيف ساكنا أو متحركا وساكنا ، ومع ذلك فان دائرة المشتبه تجيز مجىء مفعولات متحركة الأخر فى نهاية الكلام .

٢ ــ مراعاة التوازن بين المتحركات والسواكن :

وفى هذا المبدأ الثانى ما يلتقى مع المبدأ الأول ، فقد استبعد العرب أن يلتقى فى كلامهم أكثر من أربع متحركات أو خمسة بندرة ، واستُحسن أن تكون النسبة بين المتحركات والسواكن تحوم نحو نسبة ٢ / ١ كما يقول حازم[١٥] ، وهذا المبدأ يفسر مجموعة من القواعد العروضية الأساسية ، منها :

أ ــ أن التفعيلات المعترف بها تتكون أما من ثلاث متحركات وساكنين أى سبب خفيف ووتد مجموع (فاعلن وفعولن) أو من أربع متحركات وثلاث سواكن أى سببين خفيفين ووتد مجموع أو مفروق (مستفعلن فاعلاتن مفاعيلن مفعولات)

ب ــ غير أنه ليس المهم هو فقط التوازن بين عدد المتحركات وعدد السواكن ، وإنما لابد أيضا من مراعاة التناوب بينهما والتناسب ، فكما لا يجوز اجتماع ساكنين ولا اجتماع أكثر من أربع متحركات ، فان النسبة المقبولة كما يقول الأخفش هى متحركين بين ساكنين أو متحركين بينهما ساكن[١٦] ، وهذه المسألة أن لم تكن قاعدية الا أنها تنم عن ذائقة تقدر طاقة اللسان على النطق المعتدل .

ولاشك أن هذه المسألة هى التى حكمت الزحافات من حيث مهامها الاساسية ، كما أنها هى التى حكمت المعايير التى وضعها العروضيون لالتقاء الزحافات فى التفعيلات أو بين التفعيلات وبعضها البعض ، ومن هذه المعايير عدم اجتماع زحافين وعدم مزاحفة الفرع ، بل الأصل الدائرى ، حتى لا يجتمع زحافان[١٧] ، ومع ذلك فنحن نعرف أن هناك امكانية للزحاف المزدوج (مثل الخبل الذى هو اجتماع الخبن والطى ، والخزل وغيرهما) كما أننا

نعرف أن العلة والزحاف يمكن أن يجتمعا فى تفعيلة واحدة (مثل فعولن من مستفعلن فى مخلع البسيط؟ التى هى نتاج اجتماع القطع مع الخبن) .

ويرتبط بهذا المبدأ المعايير الثلاثة التى وضعوها للزحاف فى حالة التقاء سببين خفيفين فى تفعيلة واحدة أو تفعيلتين متتاليتين وهى : المعاقبة والمراقبة والمكانفة . فالمعاقبة ـ ومعناها لغة المناوبة ـ هى « تجاور سببين خفيفين سلما أو احدهما من الزحاف ، بان لا يحذف ساكناهما معا أو حذف أحدهما وسلم الاخر ، فلابد من سلامتهما معا من الحذف أو سلامة احدهما وزحاف الآخر ، وتكون فى جزء واحد كمفاعيلن أو فى جزأين كفاعلاتن فاعلن »[١٨] ، وهى فى صيغة اخرى « أن يتقابل سببان فى جزأين ، فهما يتعاقبان السقوط : يسقط ساكن أحدهما لثبوت ساكن الاخر ، ويثبتان جميعا ، ولا يسقطان جميعا »[١٩] .

ومعنى النصين يفيد أنه إذا تجاور سببان خفيفان فى تفعيلة واحدة كمفاعيلن أو فى تفعيلتين كفاعلاتن فاعلن ، فانه ينبغى ألا يصيب الزحاف كليهما معا ، وإنما يصيب احدهما أولا يصيب أيهما ، وهذا يحدث فى تسعة أوزان هى المجتث والرمل والمديد والهزج ، والخفيف والكامل والوافر والمنسرح والطويل[٢٠] ،

والمراقبة تجاور سببين خفيفين فى جزء واحد فقط وقد سلم أحدهما وزوحف الاخر فلا يزاحف السببان المجتمعان ولا يسلمان من الزحاف بل لابد من مزاحفة احدهما وسلامة الآخر »[٢١] وفى نص أبن رشيق هى « أن يتقابل السببان فى جزء واحد فيسقط ساكن احدهما ، ولا يسقطان جميعا البتة ، وكذلك لا يثبتان جميعا »[٢٢] ، أى أن المراقبة معناها ضرورة زحاف أحد السببين إذا تواليا ، وهذا يحدث فى وزنين فقط هما المضارع والمقتضب »[٢٣] .

وأما المكانفة ـــ ومعناها لغة المعاونة ـ فهى « تجاور سببين خفيفين فى جزء واحد وقد سلما معا أو زوحفا معا أو سلم أحدهما وزوحف الاخر ، وتحل فى أربعة ابحر : السريع والمنسرح والبسيط والرجز[٢٤] ، وهذا يعنى أن المكانفة ليست ـ مثل سابقتيها ـ الزاما بشىء معين ، وإنما تعطى كل الامكانيات ، ولهذا لا نرى لها ذكرا عند كثير من العروضيين كابن رشيق وابن عبد ربه وغيرهما[٢٥] .

وينص الدمنهورى على أن المعاقبة والمراقبة والمكانفة تكون فى الحشو ولا تلزم[٢٦] ، (فهى خاصة بالزحافات) كذلك ينص على أن المعاقبة والمكانفة ـ دون المراقبة ـ لا تدخلان الأجزاء السالمة ، أى التى تخلو من نقص العلل أو ماجرى مجراها[٢٧] ، ولهذا النص أهمية ، إذ أن معناه أن بعض الأوزان تخرج من أطار هاتين الظاهرتين

فالطويل ، لأن زحاف القبض فى عروضه لازم ، يخرج من اطار المعاقبة ، وكذلك المنسرح الذى يلزم الطى عروضه الأولى[٢٨] ، وهو نص قد يعطى أهمية ما للخلاف الذى ظهر بين الدمنهورى وابن رشيق فى عدد الأوزان التى تدخل فى اطار المعاقبة[٢٩]

من هذه النصوص يمكننا أن نقيم الجدول التالى للتوضيح :

الظاهرة	الاوزان التى ترد فيها	السببان وما يحدث لهما	ملاحظات
المعاقبة	المجتث/الرمل/المديد الهزج/الخفيف/الكامل الوافر/المنسرح/الطويل	/٥/٥ أما /٥/٥ أو //٥ أو /٥/	ترد فى جزء واحد أو جزئين .
المراقبة	المضارع والمقتضب	إما//٥ أو /٥/	ترد فى جزء واحد
المكانفة	السريع والمنسرح والبسيط والرجز	إما /٥/٥ أو // أو /٥/ أو//٥	ترد فى جزء واحد

ومن هذا الجدول نجد أن هذه الظواهر الثلاثة تمارس ثلاث وظائف : أما أن تحافظ على السببين معا (فتحقق نسبة متعادلة بين الحركات والسواكن) أو تحذف احد الساكنين فتصبح النسبة المثالية (٢/١) أو تحذف الساكنين فتزيد الحركات وهذا نادر ، وهذه الوظائف جميعا تمثل حرصا على نسبة السواكن . وهذا هو السبب الأساسى فى أن هذه الظواهر اختصت بالأسباب الخفيفة دون الأسباب الثقيلة إذ يمكن أن يحدث زحافان فى سببين متواليين أولهما ثقيل والثانى خفيف ، كما هو الحال فى متفاعلن حيث يصيبها الخزل وان كان قبيحا .

جـ ولو أننا دققنا فى هذا الجدول وجدنا أن دخول هذه الظواهر فى الأوزان يرتبط بمبدأ يعبر عنه أكثر من عروضى هو أن الزحافات تكثر فى الأوزان الثقيلة البطيئة ولهذا نجد أن

المراقبة التى تحتم حذف ساكن أحد السببين ترد فى أكثر الأوزان ثقلا واضطرابا ، وهما المضارع والمقتضب ، وأن المعاقبة التى لا تجيز حذف الساكنين وأن أجازت حذف أحدهما ، تحدث فى الأوزان الأقل ثقلا أما المكانفة التى لا تمنع شيئا فهى تحدث فى الأوزان الخفيفة .

ولعل نص حازم عن السباطة والجعودة واللين ، يحدد بدقة ذوق العرب فى مسألة التناسب بين الحركات والسواكن يقول ؛ « وأوزان الشعر منها سبط ومنها جعد ومنها لين ، ومنها شديد ، ومنها متوسطات بين السباطة والجعودة وبين الشدة واللين وهى أحسنها ، والسبطات هى التى تتوالى فيها ثلاثة متحركات ، والجعدة هى التى تتوالى فيها أربعة سواكن من جزئين أو ثلاثة من جزء ، وأعنى بتواليها ألا يكون بين ساكن منها واخر الا حركة ، والمعتدلة هى التى تتلاقى فيها ثلاثة سواكن فى جزأين أو ساكنان فى جزء » ويخلص إلى أنهم « يقصدون أبدا أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن إما بزيادة قليلة ، أو نقص ، ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملائمة من أن تكون فوقه » .(٣٠)

٣ ــ يرتبط بهذا ، المبدأ الثالث الخاص برفض توالى المتماثلات الا فى حدود معينة فبدءا من الحروف ، نجد أن الناطق العربى لا يستسيغ توالى المتشابهات أو الحروف القريبة المخارج ، وفى العروض رأينا أنهم يرفضون توالى أكثر من أربع متحركات ، وكذلك الأمر فى الاسباب والأوتاد ، إذ لا يجتمع وتدان أصلا ، كما لا يجتمع أكثر من سببين ، أما فى الأوزان فقد رأينا سبعة من الأوزان الستة عشر تقوم على تكرار نفس التفعيلة الواحدة ست أو ثمانى مرات ، فى حين أن تسعة تقوم على تكرار تفعيلات متغيرة بنسب ..تلفة وحين ننظر فى الأوزان السبعة متماثلة التفعيلات سنجد أنها من أكثر الأوزان قبولا للزحاف وخاصة منها ما شاع استعماله عند العرب ، وهذا مبدأ أخر يشترك مع المبدأ الذى نتحدث عنه(٣١) ، وهذا الجدول يوضح ذلك :

عدد أنواع الزحافات والعلل الجائزة فى الأوزان

الوزن	الزحاف	العلة	الجملة
المتقارب	١	٥	٦
المتدارك	١	٣	٤
الرجز	٣	١	٤
الرمل	٣	٣	٦
الهزج	٢	٢	٤
الوافر	٣	٢	٥
الكامل	٤	٥	٩
الطويل	٢	٢	٤
البسيط	٣	٣	٦
المديد	٣	٤	٧
الخفيف	٣	٥	٨
المضارع	٣	٢	٥
المنسرح	٣	٢	٥
المقتضب	٢	—	٢
المجتث	٣	—	٣
السريع	٣	٤	٧

لقد أعددنا هذا الجدول كوسيلة لتعويض النقص فى الاحصاءات الخاصة بشيوع الزحافات فى الاشعار نفسها فى كل وزن ، فليس لدينا سوى انطباعات عامة عن كثرة الزحافات أو قلتها فى هذا الوزن أو ذاك ، وهى ـ كما نعرف ـ انطباعات ذاتية وتعتمد على الخبرة الخاصة وحدود الشعر الذى أطلع عليه صاحب الانطباع .

ومن الجدول نستطيع أن نرتب الأوزان ترتيبا تنازليا حسب كثرة الزحافات والعلل فيها .

الكامل / الخفيف / السريع والمديد / المتقارب والرمل والبسيط / الوافر والمضارع والمنسرح / المتدارك والرجز والهزج والطويل / المجتث / المقتضب .

ومن هذا الترتيب سنلاحظ أن المبدأين السابقين واضحان ، فالأوزان المتماثلة الشائعة

تكثر فيها الزحافات (الكامل /الرمل /الوافر ، ويمكننا أن نضيف الرجز الذى كثيرا ما يرد بشأنه أنه كثير الزحاف) ، وكذلك من الأوزان الشائعة وإن لم تكن متماثلة التى تزيد زحافاتها الخفيف والبسيط والمنسرح والسريع[٣٢] ، ومع ذلك ففى الجدول نجد أوزانا لا شائعة ولا متماثلة تجوز فيها زحافات كثيرة ، مثل السريع والمديد والمضارع وهذه سبق أن رأينا أن ما يزيد الزحاف فيها مبدأ اخر هو اضطراب الوزن أو ثقله .

ونخلص من هذا إلى أن التنويع كان قيمة هامة فى مسألة الزحاف ، أدت إلى كثرة الزحافات فى الأوزان التى تقوم علٰى تفعيلات متماثلة ، وخاصة الشائع منها .

ويبقى بعد ذلك المبدأ الرابع والذى يبدو لى مبدأ عروضيا هاما لأنه هو الدافع الأساسى لقيام العروض وغيره من العلوم ، وهو مبدأ :

٤ ــ عدم الاشتباه وأمن اللبس :

والمقصود بعدم الاشتباه أو أمن اللبس هو ألا يؤدى الزحاف أو العلة إلى تغيير الملامح الاساسية للتفعيلة أو للوزن بحيث يمكن أن يشتبها بغيرهما ، ويبدو هذا الأمر هاما بصفة خاصة فى التفعيلات ذات الوتد المفروق الشبيهة بمثيلتها ذات الوتد المجموع وكذلك الأمر فى الأوزان التى تعتمد على الوتد المفروق ، والتى يتماثل تركيبها مثل الخفيف والمجتث أو المنسرح والرجز وغيرها .

أن مثل هذا الاحتراز هو الذى أوصل بعض العروضيين إلى اخراج شعر من المعلقات من إطار الشعر ــ كما هو الحال فى معلقة عبيد بن الابرص ، ومع ذلك فاننا نراه لم ينجح فى منع الاشتباه بالفعل ، فنحن نرى كثيرا من التفعيلات تشتبه بفعل الزحافات والعلل ، بل يمكن القول أن كل التفعيلات يمكن أن تتشابه إذا أجريت عليها زحافات معينة خارج أوزانها ، أو حتى داخلها ، فـ (فاعلن) مثلا إذا شعثت تحولت إلى فعلن وهى تساوى (متفا) من متفاعلن إذا أصابها الحذذ والخبن وترد بذاتها فى البسيط ، وتساوى أيضا ضرب السريع وعروضه اذا أصابه الصلم وعروض الرمل المجزوء وضربه إذا حذف وخبن ، وكذلك فى عروض الخفيف إذا حذف وخبن وفى ضرب المديد وعروضه ، وحتى فى الطويل إذا خرم وكذلك فى المتقارب إذا خرم .

وهكذا نجد أن تفعيلة واحدة أو تكوينا واحدا يمكن أن يرد فى أكثر من ثمانية أوزان بفعل زحافات مختلفة أو علل مختلفة فى كل بحر من هذه الأبحر ، وهذا الجواز ، يجعل ست تفعيلات تشتبه معا ، وهى على التوالى فى المثال السابق (فاعلن متفاعلن ، مستفعلن ، مفعولات ، فاعلاتن ، فعولن) .

وعبر الزحافات والعلل استطاع عروضى كالجوهرى أن يجعل الاوزان اثنا عشرة فقط ، واستطاع حازم أن يدخل أوزانا فى غيرها ، وكذلك كثيرون من المحدثين الذين يمكن أن نعتبر الزهاوى أولهم إذ رد كل الأوزان الى المتقارب والمتدارك (وهذا يذكرنا بمبدأ العروض العربى قبل التقعيد أى التنعيم كما سبق القول) .

وإذا كانت هذه المشكلة عند القدماء ناتجة عن غرض التقنين المتحكم والحاكم لكل الشوارد حتى لو أدى الأمر إلى مثل هذه الاشتباهات ، فان نفس الأمر نجده عند المحدثين ، الذين حاولوا أن يقيموا قواعد جديدة نراها ، هى الأخرى لا تطرد ولا تستقيم .

من القواعد الحديثة القول بان الزحاف ليس الا تقصيرا لمقطع طويل يمكن تعويضه بـالمد (فى الإنشـاد) أو بالنبـر[٣٣] ، بحيث لا يؤدى إلى كسر الـوزن أو الإشتباه بـه . والتعريف صحيح بالنسبة لزحافات الحذف ولكنه ليس صحيحا بالنسبة لزحافات التسكين التى تجعل القصير طويلا[٣٤] ، ولا بالنسبة للعلة ، والتى رأينا مدى انتشارها ، وليس فقط فى العروض والضرب وإنما أيضا فى الحشو ، ومدى تـأثيرهـا على الخصـائص الايقاعيـة للوزن ، نظرا لصلاحيتهـا الأعلى من الـزحاف فى الحـذف أو الزيـادة ، ونظرا لكثـرتها (أساسا) فى العروض والضرب أى مواقع الوقف ، وما تحدثه العلة يصعب أن يعوضه المد أو النبر حسب وجهة نظر المحدثين .

ولو أننا تأملنا باستقصاء الفارق بين ما يقوم به زحاف الحذف وزحاف التسكين لوجدنا وظيفته مختلفة تماما ، فزحاف الحذف (مثل خبن فاعلن) يؤدى إلى تحويل المقطع الطويل (فا) إلى قصير (فـ) أما زحاف التسكين (مثل اضمار متفاعلن) فيؤدى إلى تحويل المقطعين القصيرين (مت) إلى مقطع طويل (متْ) وهذا بالطبع فارق جوهرى إذ أن زحافـات الحذف تؤدى إلى سرعة الايقاع ، لأنها تزيد المقـاطع القصيـرة ، فى حين أن زحـافات التسكين تؤدى - بالعكس - إلى إبطائه لأنها تزيد من المقاطع الطويلة . ولعل هذه الوظيفة المزدوجة للزحاف ، أن تكون مدركة عند القدماء حيث وضعوا لها هذا الاسم الذى يعنى الـزحف أو البطء أو الاسراع (إذا جـاءت أزحف فيقال أزحف الـرجـل اذا بلغ غـايـة ما يريد ، ويطلب)[٣٥] ، ولدينا من الأحكام المختلفة ما يجعل الـزحاف أحيـانا قبيحـا ومكروها ، وأحيانا مستحبا[٣٦] ، وأن كان الغالب أن الخليل قد استخدم المصطلح بمعنى الاعياء (وهذا الأمر أكثر وضوحا فى مصطلح العلة) ، وهو ما يعيدنا مرة أخرى إلى نظرة الخليل غير المستريحة للزحافات والعلل ، باعتبارها خللا يصيب نظامـه ، ولذلـك فهو « مرض لا ينبغى الاكثار منه » كما يشيع عند الكثيرين من العروضيين ، وأسماء الزحافات جميعا تشير إلى نقص أو خلل .

أن هذه النظرة ، التى يشترك فيها المحدثون حينما يعتبرون الزحاف ليس الا تخفيفا لثقل الأوزان ، تكشف أن هناك رؤية مشتركة فى الجذر البعيد بين العروضيين القدماء والدارسين المحدثين ، فهم يسلمون حين يرون وظيفة الزحاف على هذا النحو ، بأن الزحافات هى « انحراف » أو تغيير عن الأصل » الذى وضعه الخليل ، وهم بذلك ينطلقون من نفس الجذر المنهجى الكامن وراء الهيكل البنائى العام للعروض ، ولغيره من العلوم العربية التى نشأت فى القرن الثانى الهجرى ، هذا الجذر الذى يضع أصلا ويحاول أن يرد إليه كل ما يجده حتى وأن كان مخالفا لهذا الأصل ، ولعل الاضطراب المنهجى الذى يكشفه كتاب الأخفش فى العروض أن يكون مثالا نموذجيا لهذا الوضع .

يقول الأخفش واصفا كيفية تقنين الزحافات : « فان قال كيف جمعتم الأجزاء المزاحف فيها فى البيت وأنتم لم تجدوا ذلك مجتمعا ؟ وكيف زاحفتم فى كل جزء وجدتم فيه الزحاف فى موضع أو موضعين ، وعسى أن يكون ذلك فى أول البيت أو آخره أو وسطه بخاصة ، فاجزتموه أنتم فى كل موضع ؟ فلأن من الأجزاء ما قد رأينا العرب زاحفت فيه فى غير موضع وأكثروا من الزحاف فيه ، فنحمله على الأكثر فى كلامهم ولا نحمله على الشاذ »[٣٧] .

وفى هذا النص واضح أن السماع هو الذى حكم وضع الزحافات ، وهو نص يتفق مع ما أشير إليه من أن ترتيب الخليل للزحافات ، يعكس شيوع تلك الزحافات فى الشعر وقبول السامعين لها »[٣٨] ، غير أننا حين نرى الأحكام الجزئية للاخفش نفسه على زحافات بعينها ، نجد منهجا أخر هو الذى حكم . يقول مثلا : « وإنما أجزنا حذف نون فاعلاتن ، ولم يجىء فى الرمل ، لأنها قد وجدناها حذفت فيه النون فى المديد والخفيف فقسناها عليها ، وكذلك نون فاعلاتن فى المجتث ، فاذا لم تقس الجزء بالجزء لزمك الا تزاحف فى الجزء الا فى الموضع الذى وجدته مزاحفا »[٣٩] .

أن الجملة الأخيرة فى هذا النص تكاد تكون نفيا تهكميا للمبدأ الذى أقره فى النص الأول ، أى مبدأ السماع ، واحلال مبدأ القياس محله ، غير أن المشكلة هى أن هذا القياس لم يقم دائما على أصل واضح فى اللغة ، والنص التالى يكشف خلط الاخفش بين فهم السماع والقياس وحجم التدخل الشخصى فيهما يقول :

« فان قيل : وهل أحطتم بالأبنية كُلها ؟ ألست لا تدرى لعل أبنية كثيرة لم تسمع بها ؟ قلت : بلى . غير أنى لا أجيز الا ما سمعت ، كما أنه لو قلت مررت بأبوك غيرته ، وأن كنت لا أدرى لعل هذه لغة للعرب ، وكذلك بعض البناء الذى لم نسمع به ، فان قال قائل : أليس أول من بنى الشعر إنما بنى بناء أو بناءين ، ولم يأت على الأبنية كلها ثم زاد الذى

بعده ، فلم يزل يجوز لهم أن يزيدوا فكيف لا تجوز الزيادة ؟ قلت : أما من بنى من العرب الذين سجيتهم العربية بناء فهو جائز وأن لم يكن قد سمعه من قبل »[40] .

فى هذا النص مجموعة من القضايا شديدة الأهمية فيما يتعلق بمنهج وضع العروض بل كل العلوم العربية ، ففى البداية يجزم الأخفش بأن السماع هو الحكم المطلق ، ولكن حين نضرب مثلا ، نجده لا يطبق هذا الحكم بل نقيضه ، فقد سمع : مررت بأبوك وكان الواجب أن يجيزه ، ولكنه لا يجيزه حتى وأن كان محتملا أن يكون هذا لغة للعرب . وهذا الفهم الغريب لممارسة السماع ناتج عن التباسات عدة حكمت اللحظة التاريخية ، والعقلية العربية فى ذلك الوقت ، وأول هذه الالتباسات هو ما يرد فى نهاية نص الأخفش .

يعترض القائل على تحكمية القواعد اللغوية ومصادرتها للمستقبل . وخاصة فى أبنية ؛ والأخفش يوافق على الأعتراض ، ولكنه يرد بأنه يجيز الجديد ، شريطة أن يكون من العرب الذين سجيتهم العربية ، وفى هذه الإجابة غرابة ، لأنها أولا تأتى من الأخفش غير العربى[41] وهى تستدعى تساؤ لا عما إذا كان الوضع هكذا فهل يجوز أن يضع الاخفش أو غيره من غير العرب قواعد لمن سجيتهم العربية ؟ وثانيا لأنه يشير إلى معيار شديد الخطورة ، يعيدنا إلى تحكم اللغويين والعروضيين فى المادة اللغوية التى سمعوها .

فكلمة العرب الذين سجيتهم العربية ، لا تعنى عندهم كل قاطنى شبة الجزيرة العربية ، وإنما بعض القبائل التى اعتبرها اللغويون أفصح القبائل ، ومع أننا نتفق مع تمام حسان فى أنها ليست بالضرورة قريش ، الا أنه ينتهى إلى التسليم بأن هذه القبائل ليست كل العرب بأى حال من الأحوال . هذا ناهيك عن أنه يقر أن المادة المستشهد بها لم تكن سوى الشعر ، فقد رفضوا الكلام الشفهى ، بل يمكن القول معه أنهم رفضوا الاحتجاج ـ حتى بالاحاديث النبوية ، لأحتمال أن تكون قد رويت بالمعنى لا باللفظ[42]

وقبل قبول نظرية الانتحال فى الشعر ، مادة السماع والقياس الأساسية ـ لدينا الكثير من النصوص التى تؤكد أن العروضيين واللغويين عامة قد غيروا فى الشواهد الشعرية حتى تتلاءم مع قواعدهم ، ومثال حازم على هذا تغييرهم للشاهد :

جاءنا مبشرنا بالبيان والنذر
إلى
أتانا مبشرنا بالبيان والنذر

لتأكيد وجود المراقبة[43] .

بل من الواضح أن هناك شواهد قد صنعت خصيصا لتأكيد وجود وزن أو ظاهرة ليست

موجودة أصلا . وهذا التمحل ، لم يكن فى الحقيقة بقصد الاساءة ، وإنما كان بقصد إحكام القواعد إحكاما مطلقا . ولا أحد يعترض بالطبع - على أن تكون النظرية محكمة القواعد ، ولكن الإعتراض هو على الكيفية التى أدت إلى أن تكون هذه القواعد قامعة للواقع الشعرى واللغوى ، وغير ممثلة له ، وتقديرنا أن الخلط الذى حدث بين مبدأى السماع والقياس فى البصرة إبان وضع العلوم اللغوية كان مسئولا عن هذا القمع ، وتقديرنا أيضا أنه لم يكن الا توجها منهجيا ، ناتجا عن جذر فلسفى عميق هو جذر الإيمان بالاصل المطلق .

روى تمام حسان أن السماع عن العرب قد بدأ منذ بداية القرن الثانى (قبل الرحلة إلى البادية) ثم بدأت الرحلة بيونس واستمرت حتى القرن الرابع ، غير أنه ، لما كانت الرحلة إلى البادية للسماع لم تبدأ الا بعد أن كان ابن أبى اسحق قد « دمج النحو ومد القياس وشرح العلل » فقد وجد النحاة أنفسهم ينظرون فى المسموع وفى أيديهم أصول ثابتة يقيسون عليها ويتخذونها معايير حتى بالنسبة لما يقوله الفصحاء »(٤٤) ، ورغم أنهم هم أنفسهم الذين حددوا من هم الفصحاء من العرب ، وما هى الفصاحة ، فان القواعد النحوية رفضت بعض الفصيح ، مثلما رفض العروضيون بعضا من أفضل الشعر .

نستنتج من هذا أن القواعد هى التى حكمت الشواهد بصفة أساسية ، وهذا هو المبدأ المنهجى الاساسى المسمى بالاستدلال(٤٥) ، والذى يبدو لنا نتاجا لعقلية تؤمن بالأصل المطلق ، الذى قد يكون الله (فى المفهوم الدينى الاسلامى السنى) ، أو غيره . فالاحفش الذى نقلنا عنه ، والذى بدا فى بعض نصوصه قريبا من النصوص إلى درجة التواصل مع مدرسة الكوفة ، والذى يروى عنه أنه كان دهريا أو قدريا من أتباع ابى شمر هو أيضا يحكم القياس بذوقه كما رأينا من قبل .

أنه مما لاشك فيه أن دوافع العروض وغيره من العلوم العربية ، كانت دينية قومية سياسية ، بهدف الحفاظ على لغة القرآن والاسلام ، ولكنى لا أعتقد أن المفهوم الدينى فى الايمان باله واحد ، هو الأصل المطلق ، كان وحده جذر المنهج الاستدلالى بدليل ما رأيناه من مشاركة الأخفش فى نفس المنهج . وإنما الجذر هو الفلسفة الذرية ، دينية كانت أو غير دينية ، تؤمن بجوهر واحد وأعراض متعددة ، فسواء كان العالم سنيا أو معتزليا ، أو حتى ملحدا ميتافيزيقا ، فان الجوهر أو الأصل يظل هو المثال المطلق الذى لا يمس والذى تقاس عليه الاعراض واليه ترد ، وهذا ما حدث بالنسبة للعروض العربى ، وهو ما يفسر مجمل الخطوات التى تمت حتى أكتمل العروض هيكلا متكاملا .

أنه مما لاشك فيه أن الاستماع إلى الشعر العربى كان عنصرا فاعلا فى بداية تكوين العروض ، ولكن فى حين استمر أهل الكوفة فى الحفاظ على الاستماع والاعتراف به نجد

أهل البصرة ـ والخليل أحد زعمائهم ـ يعتمدون القياس اساسا أول كما سبق ان رأينا ، وقد رأينا أنهم يقيسون على قواعد اعتبروها هى الأصل ، ثم قاسوا الشاهد (النصوص) على (الغائب) أى القواعد المجردة ، عكس ما شاع عند بعض الفقهاء والعلماء[٤٦] . وعلى هذا الأساس ، فاذا كان الواقع الشاهد قد ساهم فى تكوين الوحدات الصغرى فى العروض ، فانه لم يتجاوز هذه المرحلة ، واحتل الاستدلال والقياس ، الموقع الحاكم فى اكمال الهيكل العروضى بصفة عامة ، مما يجعل من قول تماما حسان الذى بدأنا به هذا القسم ، عن اعتماد منهج الاستقراء الناقص أمرا مشكوكا فيه ، ويجعل ـ من ثم ـ القول بعلمية العروض (التامة) محل شك كبير ، وهذا ما أدى بنا إلى البحث فى الجذور الايديولوجية (الفلسفية) للعروض والتى تمثلت ـ فيما نتصور ـ فى المذهب الذرى[٤٧] ، والذى يحتاج لاشك إلى دراسات أكثر تخصصا ، لاظهار أثره فى مجملة البنية الذهنية للعرب آنذاك .

الهوامش :

*) سيد البحراوى : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، مرجع سابق ص ٦٢ .
١) الاخفش : كتاب العروض ، مرجع سابق ص ١٣٦ .
٢) العقد الفريد ، مرجع سابق جـ ٦ ص ٢٣٤ ـ ٢٣٥
٣) حازم القرطاجنى : المنهاج ص ٢٥٢ .
٤) الدمنهورى : الحاشية ص ٢٣ .
٥) يقول ابن جنى عن دائرة المجتلب مثلا : « وقدم فيها السريع ، وكان القياس تقديم المضارع لأن أوله وتد ، لكنهم تركوا القياس وقدموا السريع لأن مفاعيلن فى المضارع لا تجىء قط سالمة « كتاب العروض » ، مرجع سابق ص ١٠٠ .
وبالفعل ، فاننا نلاحظ أنه فيما عدا هذه الدائرة تبدأ الدوائر جميعا بما أوله وتد (الطويل/ الوافر/الهزج/المتقارب) .
٦) تمام حسان : الأصول ، مرجع سابق ص ١١٥ .
٧) الحاشية ص ٣٦ .
٨) راجع : أحمد فوزى الهيب (دكتور) : الجانب العروضى عند حازم القرطاجنى ، دار القلم للنشر والتوزيع ، الكويت ١٩٨٨ ، ص ١٦ .
٩) حسب نظرية جويار ، فان الوتد يتكون من تتابع زمن قصير (ضعيف) ، وزمن قوى ، راجع الكتاب ترجمة المنجى الكعبى (مخطوطة بمكتبة د . سعد مصلوح وعرضا لها فى كتاب د . شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ، ط ١ دار المعرفة القاهرة ١٩٦٨ ص ٦٨ - ٦٩ .
١٠) مادة « عروض » فى دائرة المعارف الإسلامية
Encyclopiedia of Isiam, New Edition, Copyright by E. D. Brill . Leiden Netherlands . 1960 Vol . I p . 667 — 677 .
١١) فى البنية الأيقاعية للشعر العربى ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٧٤
١٢) راجع مدخل دراستنا عن « الايقاع فى شعر السياب » رسالة للحصول على درجة الدكتوراة ـ كلية الاداب ، جامعة القاهرة ١٩٨٣ ، ودراستنا عن « قضية النبر فى الشعر العربى ، ملاحظات حول منهج دراستها ، فى كتاب « دراسات فى الفن والفلسفة والفكر القومى » مهدى إلى عبد العزيز الاهوانى ، مطبوعات القاهرة ١٩٨٤ وستجد استفادة منها فى الجزء الثانى من هذا الكتاب .

١٣) الحاشية ص ٩٦ ، والنص رغم وضوحه القاطع ، غامض لأنه ليس مفهوما كيف يطوى الوتد المجموع فى مستفعلن التى هي عروض البسيط والرجز وضربهما حرفا رابعا ، ونفس الأمر بالنسبة لخزل الكامل أو خبن الرمل والخفيف ولذلك فان الشارح يعتمد على قول المتن (إذا كان أخر جزء) ليفهم منه أن هذا يتم فى حالة جزء هذه الأوزان وحذف العروض أو الضرب . فى هذه الحالة فان اخر جزء فى البسيط يكون فاعلن وطيه يؤدى به إلى فاعن . . وهكذا .

١٤) راجع حول هذه الحالات :

- عبد الحميد الراضى : شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية ، مطبعة العانى بغداد ، ١٩٦٨ ص ٣٩٥ .
- أحمد الهيب : الجانب العروضى عند حازم ، مرجع سابق ٦١ .
- أحمد كشك : الزحافات والعلل ، مرجع سابق ص ٣٠٩ .

١٥) حازم : المنهاج ص ٢٦٧ .

١٦) الاخفش : كتاب العروض ، تحقيق سيد البحراوى ، مرجع سابق ص ١٤١ .

١٧) سيد البحراوى : العروض العربى فى ضوء كتاب الأخفش ، مقدمة تحقيق كتاب العروض ، مرجع سابق ص ١٣١ .

١٨) الدمنهورى : الحاشية ص ٢٩ - ٣٠ .

١٩) ابن رشيق : العمدة ط ١ ص ١٥٠ .

٢٠) الدمنهورى : الحاشية ص ٢٩

٢١) نفسه ص ٣٠

٢٢) ابن رشيق جـ ١ ص ١٥٠ .

٢٣) الدمنهورى : ص ٣٠ .

٢٤) نفس المرجع والصفحة .

٢٥) ابن رشيق ص ١٥٠ - ١٥١ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد جـ ٦ ص ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، حيث لم يرد ذكر المكانفة .

٢٦) الحاشية ص ٣٠ .

٢٧) نفس المرجع والصفحة .

٢٨) نفس المرجع والصفحة .

٢٩) ابن رشيق ص ١٥٠ يعتبر أن المعاقبة تدخل سبعة أوزان فقط ، وليس تسعة كما هو الحال عند الدمنهورى .

٣٠) حازم : المنهاج ص ٢٦٠ - ٢٦٧ .

٣١) عن هذين المبدأين راجع آراء الأخفش فى دراستنا : العروض العربى فى ضوء كتاب الأخفش ، مرجع سابق ص ١٣١ - ١٣٢ ، وأحمد كشك : الزحافات والعلل فى العروض العربى ، مرجع سابق ، الفصل الخاص بـ « كراهية التوالى » ضمن الباب الثالث الخاص بضوابط الزحافات والعلل ، وهى كما يقدمها أربعة : كراهية التوالى ، السكتة ، الانشاد ثم التردد الشطرى والقافوى .

٣٢) يشير الاخفش إلى أن الرجز والرمل والمنسرح والسريع ، كانت أوزانا شديدة الشيوع عند العرب ، راجع دراستنا المشار إليها سابقا ص ١٣١ - ١٣٢ .

٣٣) راجع حول هذا الرأى :

Georges Bohas : Metrique Arabe , quelques remarques. in "Chaiers D'etudes Arabes Et Isamiques. Sorbonne Nouvelle . Paris III . N . 213 Janvier 1977 pp . 30 — 42 .

وفى هذه الدراسة ينطلق بواس من اتهام العروضيين العرب أنهم حين يفترضون المعاقبة فى موضع معين لا يعرفون ـ لا السبب الذى من أجله توجد المعاقبة فى هذا الوزن ، ولماذا لا توجد فى الأخر » ص ٣٢) وينتهى من بحثه ص ٣٧ ، إلى أن كثيرا من قواعد الزحاف هى جزء من عملية واحدة عامة لتقصير السبب الخفيف(؟) .

وفكرة قيام الزحاف بالتقصير فكرة قديمة وكذلك فكرة أنه تقصير يمكن تعويضه بالمد أو الإنشاد ، راجع من القدماء ابن رشيق : العمدة جـ ١ ص ١٣٨ ــ ١٣٩ وابن سينا : جوامع علم الموسيقى ص ١٢٥ ـ ١٢٦ ، ومن المحدثين ابراهيم انيس ص ١٥٩ ومحمد مندور : فى الميزان الجديد : ص ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، وجويار ، وقد سبق عرض رايه وكذلك كمال أبو ديب ، وأخيرا شكرى عياد حيث يرى أن النبر يعوض الزحاف (راجع أحمد كشك : ص ٢٢٧) وراجع أيضا : ميخائيل خليل الله ويردى : فلسفة الموسيقى الشرقية .

٣٤) نستخدم مصطلح القطع الطويل أحيانا بمعنى المقطع المتوسط (ــ) وفى هذه الحالة نستخدم مصطلح المقطع زائد الطول بمعنى الطويل (∩) والاستخدامان شائعان .

٣٥) راجع لسان العرب لابن منظور ، طبعة دار المعارف ص ١٨١٧ ـ ١٨١٨ .

٣٦) راجع مثلا ابن رشيق : العمدة ص ١٣٨ والتبريزى : الكافى ص ١٩ .

٣٧) الأخفش : كتاب العروض ص ١٤٤ .

٣٨) راجع محمد العلمى : العروض والقافية ، مرجع سابق ص ٧٥ .

٣٩) كتاب العروض ص ١٥٣ .

٤٠) نفسه ص ١٤٤ .

٤١) الأخفش « فارسى الأصل ، سكن البصرة ، مولى لمجاشع بن دارم بن مالك من حنظلة بن زيد مناة بن تميم » ، راجع : اخبار النحويين ٣٩ ، طبقات الزبيدى ٧٤ ، نزهة الألباء ٩١ ، نقلا عن : أحمد محمد عبد الدايم : مقدمة تحقيق كتاب العروض للأخفش ، مرجع سابق ص ٢٩ .

٤٢) راجع تمام حسان : الأصول مرجع سابق صفحات ٩٩ ـ ١٠٥ .

٤٣) راجع : أحمد الهيب : الجانب العروضى عند حازم ، مرجع سابق ص ٣٨

٤٤) تمام حسان : الاصول ، ص ١٠٢ .

٤٥) « منطق أرسطو يعتمد ، فى تحصيل المعرفة ، على البرهان ، وهو نوعان : القياس والاستقراء ، وأرسطو يسمى الأول البرهان القياسى ، أو الاستدلالى ، ويسمى الثانى البرهان الاستقرائى ، والفرق بينهما عند أرسطو

أن الأول علمي يقيني والثاني ظني غير يقيني ، ومصدر هذا الفرق بينهما ، في نظرية أرسطو ، أن القياس البرهاني يصل إلى العلم اعتمادا على الأوليات العامة العقلية التي لا تقبل برهانا عليها لبداهتها ، في حين أن البرهان الاستقرائي يعتمد استقراء الجزئيات للانتقال منها إلى الكلي الذي يشملها » ، حسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية ، دار الفارابي ، بيروت ط ٤ ١٩٨١ جـ ١ ص ٩١٩ .

٤٦) نفسه ص ٨٢٤ .

٤٧) عن هذا المذهب راجع حسين مروة : المرجع السابق ص ٧٠٥ وما بعدها ، والطيب تيزيني : مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط ، دار دمشق ط ٥ ١٩٨١ ص ٣٣٩ .

ومما يحتاج إلى بحث في ضوء علاقة العروض بهذا المذهب ، مسألة اعتبار حرف المد ساكنا التي سبق أن ناقشناها في الفصل الأول ، ولعله من المسائل التي تحتاج إلى بحث في ضوء ما نقترحه من علاقة المنهج العروضي (وغيره) بالمذهب الذري مسألة اعتبار اللغويين ، والعروضيين حروف المد حروفا ساكنة ، وليست متحركة ، فربما أمكن فهم هذه المسألة على ضوء فهم المذهب الذري للحركة والسكون ، فالمكان مثلا ، عند الأشعري وأصحابه ليس سوى مجموع ذرات منفصلة ، والزمان كذلك مجموع آنات منفصلة ، بين كل اثنين منها فراغ » وهكذا شأن الحركة ، فهي أيضا مقسمة ، كالزمان والمكان ، إلى أجزاء لا امتداد لها ، يفصل بين كل حركة وحركة سكون ، فإذا قصرت فترة السكون كانت الحركة سريعة ، وإذا طالت فترة السكون كانت الحركة بطيئة ، أي أنه لا فرق بين الحركة البطيئة والحركة السريعة بذاتها ، وإنما الفرق كامن في طول فترة السكون وقصرها فحسب ، وقد أخذ الأشاعرة بنظرية الطفرة في تفسير الحركة ، فقالوا أنها طفرة من نقطة إلى أخرى ، ولذلك التزموا بالقول أن الزمان طفرة من آن إلى آن في الفراغ الذي تتحرك فيه الجواهر أو الذرات ، ونظرية الطفرة هذه كان ابراهيم النظام أول من أخذ بها بين مفكري المعتزلة والأشاعرة كما يرى كثير من مؤرخي الفرق الأسلامية » (حسين مروة : مرجع سابق ص ٧٣٧) .

ففي هذا النص يبدو واضحا ، أن نوعا من الأتفاق في المفهوم الذري للحركة والسكون بين أكثر من فرقة من الفرق الأسلامية ، ولكن الخلاف الذي يتضح فيها بعد هو اعتبار الحركة هي الجوهر المطلق لدى بعض المعتزلة في حين أن آخرين قالوا بأن للسكون وجودا موضوعيا في التكوين ، ويمكننا أن نتصور أن حروف المد (وبخاصة الالف) هي تركيب جدلي من السكون المطلق والحركة المطلقة ، أو هو الحركة المطلقة التي تصل إلى حد السكون ، وهذا أمر يحتاج إلى باحثين متخصصين لاستكمال بحثه .

الفصل الرابع :

القافية

يبدو العروض العربي ـ حتى الآن ـ قائما على احساس واضح بالكم ، وأن لم تنتف امكانيات الاحساس بالكيف كما تشير بعض الظواهر ومنها أن شرط التفعيلة والوزن لا يحتم التساوى فى كم المقاطع فحسب ، بل فى ترتيبها أيضا ، بمعنى أن العلاقة بين الأسباب والأوتاد ، وبصفة خاصة موقع الوتد بين الأسباب ، هى العلاقة التى ميزت التفعيلات عن بعضها البعض ، رغم تساويها كميا .

غير أن هذا الأحساس غير الكمى لا يؤدى إلى ما فهمه البعض من خروج العروض العربي عن النمط الكمى من الأعاريض ، ذلك أن الأعاريض الكمية لا تعنى بالضرورة مجرد التساوى الكمى بين التفعيلات أو الاقدام ، تساويا مطلقا ، فمنها ما يوالى بين مقاطع مختلفة كما هو الحال فى الشعر الأغريقى ، حيث التتابع المقطعى (طويل/قصير) هو الذى يميز قدما عن أخرى »[1] .

نخلص من هذا إلى أن العروض العربي ، قد بنى أساسا على إحساس واضح (وإن لم يكن ادراكا علميا) بالكم مع امكانية وجود بعض العناصر الأخرى غير الكمية ، وهذه العناصر التى تبدو بسيطة وغامضة فى الأوزان ، نجدها واضحة كل الوضوح وشديدة الأهمية فى العنصر الثانى من عناصر الايقاع الشعرى كما أدركه العروضيون ، نقصد القافية .

تختلف الأراء بكثرة حول تعريف القافية ، حيث يراها الأخفش اخر كلمة فى البيت ، ويراها اخرون مساوية للروى آى اخر حرف صحيح (غير معتل) فى البيت ، فى حين يراها الخليل ، وهو التعريف الاكثر شيوعا : « مجموعة الحروف التى تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين فى البيت »[٢] .

وأيا كان التعريف المعتمد لدى العروضى ، فانه لا خلاف على ضرورة لزوم ، ما يتفق على أنه القافية ، فى نهاية كل بيت ، دون اخلال أو تغيير ، ولذلك ، فاننا حين نراجع ما يتفق العروضيون على لزوم تكراره فى نهاية كل بيت ، نجد أن تعريف الخليل بن أحمد هو التعريف الدقيق بالفعل .

إن الجميع يتفقون على ضرورة تكرار عدد من الحروف والحركات فى نهاية كل بيت ، وهى على النحو التالى :

١ ــ **الروى** ، وهو أهم هذه الحروف ولابد من وجوده فى القافية ، ولذلك لا يسمح بتغييره بأى حال من الأحوال ، ولهذا فقد كان لابد أن يكون حرفا لا يقبل التغير أى لابد أن يكون حرفا صحيحا غير معتل وأن يكون أصيلا فى الكلمة حتى لا يحذف ومن هنا فلم يعتبروا حروف المد والهاء حروف روى الا فى حالات محددة .
والروى إما أن يكون مقيدا (أى ساكنا) أو مطلقا (أى متحركا) وهنا فان حركته تسمى المجرى ، وهى لابد أن تلزم ايضا .

٢ ــ **الوصل** هو حرف لين ناشىء من إشباع حركة الروى ، أو الهاء التى تلى هذا الروى ، أى إما أن يكون حرف مد أو لين أو هاء ، سواء كانت الهاء ساكنة أو متحركة فان كانت متحركة فحركتها تسمى النفاذ .

٣ ــ **الخروج** هو حرف المد الناشىء عن إشباع حركة هاء الوصل أو النفاذ مثل ضربهى ويوافقها .

٤ ــ **الردف** : وهو حرف مد قبل الروى ، فاذا كان الفا التزم الالف ، وان كان واوا أو ياء ، جاز التبادل بينهما .

٥ ــ **التأسيس** : الف بينه وبين الروى حرف يسمى :

٦ ــ **الدخيل** : وهو حرف صحيح بين التأسيس والروى وتسمى حركته **الاشباع** .

ويضاف إلى هذه الحروف والحركات حركتان هما :

الحذو : وهى حركة ما قبل الردف

والرس : وهو حركة ما قبل التأسيس .

وكما سبق القول ، فإن ما ينبغى أن يوجد من حروف القافية حرف الروى وحده ، وما بقى قد يوجد وقد لا يوجد ، ومن الحركات تلزم حركة الحرف السابق على الروى . هذا فى حالة كون الروى مقيدا ، أما إذا كان مطلقا فان حركته ، واشباعها يلزمان ايضا وأن كانت قد تحولت إلى حروف (الوصل والخروج) .

وعلى هذا الأساس ادرك العروضيون للقافية خمس صور حسب عدد حروفها ، أطلقوا عليها التسميات التالية :

١ ــ المترادف وتتكون من /٥٥ مثل الزوال وواضح أنها مردوفة .
٢ ــ المتواتر وتتكون من /٥/٥ مثل صاحبْ وواضح أنها مؤسسة .
٣ ــ المتدارك وتتكون من /٥//٥ مثل من عسلْ .
٤ ــ المتراكب وتتكون من /٥///٥ مثل فيها وأضعْ
٥ ــ المتكاوس وتتكون من /٥////٥ مثل الإلهُ فجبر

وإذا حولنا مكونات هذه الصور الى المقاطع لكانت كما يلى بالترتيب : (⋂/ـ ـ/ـ ب ـ/ـ ب ب ـ/ـ ب ب ب ـ) ومعنى هذا أن هذه الصور أو التشكيلات ، هى فى المقام الأول قائمة على الأساس الكمى ، والذى يعتبر جزءا من تكوين البيت الشعرى ، حيث أن موضع القافية هو الضرب ، ولهذا علينا أن نتذكر أن العروضيين قد حرصوا على ضرورة وحدة العروض والضرب فى كل أبيات القصيدة ، وإذا تساهلوا بشأن العروض فان هذا التساهل لاينال الضرب بأى حال من الأحوال ، وأن كان قد ورد فى الشعر كما سبق أن ذكرنا .

الحرص على وحدة الضرب ، أى ضرورة تكراره بنفس الصورة فى كل أبيات القصيدة ، هو حرص على توفير الأساس الكمى الذى تقوم عليه القافية ، أى البنية المقطعية الموحدة ، التى تتمثل فى العدد الثابت من الصوامت والصوائت ، غير أن هذا الأساس الكمى ليس هو وحده ما يحقق القافية ، وهذا الأساس لا يكتفى بالبنية المقطعية المجردة لتشكيلة القافية وإنما يحرص على تحقيق الدقة الكمية المطلقة لكل العناصر فهناك أربعة حروف ينبغى أن تتكرر بذاتها كما هو الحال فى الروى ، والف التأسيس والوصل سواء كان هاءا أو لينا والخروج وثمة حرف يجوز التبادل فيه بين الواو والياء هو الردف والتبادل هنا بين حرفين متساويين كميا ، ولذلك لا يجوز التبادل بينهما وبين الألف لأن الألف أطول منهما (فهى دائما مد ، بينهما الواو والياء يمكن أن يتحولا إلى حرفى لين) ، أما الدخيل فهو الحرف الوحيد الذى يجوز أن يكون أى حرف مساو كميا طالما انه صامت ، يضاف إلى ذلك ان كل الحركات بدءا من الرس لابد ان تكون هى هى فى كل الابيات ، وأى خروج عليها يعتبر عيبا من عيوب القافية يسمى السناد .

غير ان هذه التحديدات الدقيقة لم تكن تهدف ـ فحسب ـ إلى ضمان التساوى الكمى بين تشكيلات القافية فى القصيدة الواحدة وانما هناك حرص واضح على ضمان قيم صوتية بعينها لابد ان تتكرر ، وهذا هو معنى الحرص على تكرار حروف بذاتها وحركات ، بذاتها ، وليس بدائل لها تساويها كميا ، وهذا اول ملمح كيفى فى القافية ، اما الملمح الثانى ، فهو ان الدقة فى ضرورة تحقيق تساو كمى معين ، حققت ـ ضمنيا ـ ضرورة تضمن القافية لمقطع منبور . ونحن نستطيع ان ندرك ان الصور الخمسة للقافية التى أوردناها من قبل تتضمن نبرا إما على المقطع الاخير (رقم ١) أو قبل الاخير (رقم ٢) أو الثالث أو الرابع أو الخامس من الأخر (٣ ، ٤ ، ٥ على التوالى) ، وذلك طبقا لقواعد النبر التى سنعرض لها فى القسم الثانى .

صحيح ان العروضيين لم يدركوا ظاهرة النبر ولم يتعمدوا ان يحققوها ولكن النبر ظاهرة موضوعية تتحقق فى الاستخدام اللغوى سواء أدركناها أم لم ندركها ، مثلها مثل المقاطع تماما ، ولاشك ان القدماء كانوا يستمعون إلى المقاطع المنبورة ، وقد يدركون تميزها ، وان لم يعرفوا ما الذى يحقق لها هذا التميز .

يضاف إلى هذه العناصر الكيفية عنصر كيفى ثالث أحس به القدماء وسموه اسماء غير دقيقة ، فيحنما يقول الاخفش مثلا : « الشعر وضع للغناء والحداء والترنم ، واكثر ما يقع ترنمهم فى آخر البيت »[٣] ، فانه يشير ضمنا إلى أهمية هذا الموقع ، وما يتيحه من فرصة للترنم ، ولذلك سنجد ان عددا كبيرا من حروف القافية هى من قبيل الصوائت التى تسمح بهذا الترنم ، .ويساعدنا علم اللغة الحديث ، ان ندرك ان فى هذا الترنم ايضا نوعا من التنغيم ، الذى تتجمع نغماته طوال الكلام للتجسد واضحة فى نهايته .

ان التنغيم هو خاصية صوتية ناتجة عن درجة Pitch الصوت ، فلكل صوت نغمته ، ولكن تسلسل الاصوات بنغماتها يتواصل محققا النغمة الاساسية فى نهايته لتكون صاعدة ، أو هابطة ، أو مستوية[٤] والقافية هى نهاية الكلام ، ليست نهاية الشطرة الثانية فحسب ، بل نهاية البيت كله ، ونهاية الجملة النحوية ، حيث يشترط استقلال كل بيت وزنا ونحوا ومعنى ، واذا فقد هذا الاستقلال وقع الشاعر فى عيب التضمين . . ومن هنا نخلص إلى ان موقع القافية هو موقع التنغيم الذى يستغله الشاعر للترنم كما يشاء .

على هذا النحو ، تكون قد اكتملت لنا ثلاثة عناصر كيفية تتحقق ضرورة فى القافية ، وان لم يدركها القدماء ولم يعلنوها ، ولكن شروطهم حققتها ، وهى النبر ، والتنغيم والقيمة الصوتية الخاصة بالأصوات ذاتها بما تتضمنة من قوة اسماع وغيرها ، وهذه العناصر ، مع

القيم الكمية ، هى التى تفسر الضوابط التى وضعها العروضيون للقافية والتى سميت باسم عيوب القافية وهى :

١ ـ الإكفاء : وهو الجمع بين رويين متجانسين فى المخرج .

٢ ـ الإجازة : وهى الجمع بين رويين مختلفين فى المخرج .

٣ ـ الإقواء : وهو الجمع فى المجرى بين حركتين مختلفتين غير متباعدتين (مثل الكسرة والضمة فى فوارس ومدارس) .

٤ ـ الإصراف : وهو الجمع بين حركتين مختلفتين متباعدتين فى المجرى مثل الفتحة والكسرة فى رداءَ وبناءٍ) .

٥ ـ الإيطاء : وهو اعادة ذات اللفظ بذات المعنى قبل سبعه ابيات .

٦ ـ التضمين : تعلق قافية البيت بصدر البيت الذى يليه .

٧ ـ السناد : وهو اختلاف ما يراعى قبل الروى من الحروف والحركات وهو انواع :

ـ سناد التأسيس : تأسيس قافية واهمال اخرى .
ـ سناد الردف : إرداف قافية واهمال اخرى .
ـ سناد الحذو : اختلاف الحذو بفتح مع كسر أو ضم .
ـ سناد الاشباع : اختلاف الاشباع .
ـ سناد التوجيه : اختلاف التوجيه . . .[٥] .

ففى هذه العيوب نلاحظ حرصا على القيم الصوتية كما هو الحال فى الإكفاء والإجازة والإقواء والإصراف والسناد ، وحرصا على التنغيم (مع القيم الاخرى بالطبع) فى التضمين ، اما الإيطاء فهو ضابط أو عيب لا يتعلق بالقافية ذاتها الا من بعيد ، وانما يتعلق بمفهوم عام للشعر ، من حيث كونه طاقة لغوية ومن حيث انه بناء محدد للقصيدة . وفى هذا الامر يشترك معه التضمين كما سنرى فيما بعد .

وثمة حقيقة يكاد ينعقد عليها الإجماع ، وهى ان كثيرا من هذه العيوب وغيرها من مصطلحات القافية ، كانت خبرة عربية قائمة قبل الخليل ، سواء بمعناها أو بذات المصطلح الذى اخذه علماء العروض بعد ذلك ، وهى حقيقة تجعلنا قادرين على الزعم بأن حجم تدخل العروضيين فى تقنين القافية ، لم يكن بنفس الدرجة التى تدخلوا بها فى تقنين الأوزان أو البنية العروضية عامة ، فمنذ بداية الشعر ، نجد مصطلح القافية ذاته سواء بمعنى الشعر عامة أو القوافى أى أو اخر الابيات وغيرها من الدلالات[٦] ، ومن ذلك قول عبيد بن الابرص :

سلى الشعراء : هل سبحوا كسبحى بحور الشعر أو غاصوا مغاصى
لسانى بالنثير وبالقوافى وبالأسجاع امهر فى الغياص[٧]

وقد وردت اكثر من اشارة إلى ان مؤسس علم القوافى هو اقدم شعراء العربية اى المهلهل ابن ربيعة ، يقول الدمنهورى مثلا : « وعلم القوافى هو علم باصول يعرف به احوال اواخر الابيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها ، وموضوعه اواخر الابيات الشعرية من حيث ما يعرض لها ، وواضعه مهلهل بن ربيعه خال امرىء القيس »(٨) ، وهذه الاشارات متوافقة مع ما يقال من ان مهلهل هو اول من هلهل الشعر اى أرقّه أو سلسل بناءه ، غير ان التدقيق فى الامر يشير إلى صعوبة تصديق هذه الاشارات تماما .

ان الروايات العديدة عن ورود مصطلحات القافية فى التراث الجاهلى تؤكد ان معرفة العرب بالقافية واجزائها وعيوبها كانت اكثر من معرفتهم بالاوزان ، فرغم انهم ابدعوا الاوزان والقوافى فى أشعارهم ، الا أن محاكمتهم لبعضهم البعض وتصحيح الأشعار كان الاكثر فيها ـ حسب ما ورد الينا من نصوص ـ قائما على القوافى وليس على الاوزان ، ومن هنا امكننا القول ان دور السماع والاستقراء فى وضع علم القافية كان اكثر من الاستدلال الذى حكم وضع العروض .

ورغم ان هناك اشارات قوية تؤكد ان الخليل بن احمد هو واضع علم القافية(٩) فان المنهج الذى يكشف عنه هذا العلم يختلف عن منهج العروض الذى سبق ان أوضحناه ، فمنذ تعريف العلم ، نجد غيابا ملحوظا للمعيارية التى حكمت تعريف العروض الذى هو علم تعرف به صحة أوزان الشعر من انكسارها . نحن هنا إزاء علم تعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها . . » ولعلنا نلاحظ فى المصطلحات السابقة غياب المصطلح الذى يساوى فى شدته « انكسار الوزن » هنا فقط قبيح وليس مكسورا .

ان هذا لا يعنى بالطبع ان المعيارية قد غابت عن العلم والا فلا معنى العيوب السابق الاشارة اليها ، غير ان هذه العيوب ـ فى معظمها ـ لم يفرضها العروضيون فى حالة عدم توافق الواقع الشعرى مع قواعدهم ، وانما هى عيوب وجدت مع الشعر ، وعالجها العرب انفسهم قبل ان تقنن القواعد للقافية كعلم ، ومعنى هذا اننا نتصور ان قضايا القافية كانت مطروحة على مستوى الوعى المعرفى أو حتى العلم لدى العرب ، ولم يفعل واضعو العلم سوى تنظيم هذه القضايا ووضعها فى نسق ، لم تتحكم فيه فكرة مسبقة كفكرة الدوائر العروضية مثلا ومن هنا جاء العلم قريبا من الواقع الشعرى .

ويمكن تفسير هذا الاختلاف بين الاوزان والقوافى فى المنهجية العلمية ، بما سبقت الاشارة إليه من توفر المادة العلمية الخاصة بالقافية ، وهذا امر نعتقد انه راجع إلى اهمية القافية بالنسبة للشعر العربى ذى الطبيعة الشفاهية التى تتطلب الانشاد والحفظ . فالانشاد

يحتاج إلى وقفة ضرورية تتناسب مع الطاقة التنفسية للمنشد ، اى بعد نهاية كل بيت(١٠) ، والحفظ يتطلب مفتاحا اذا تذكره الانسان تذكر بقية المحفوظ ، ومن هنا عرفت القصائد باسم رويها : دالية النابغة ، ولامية امرىء القيس . . . الخ .

وهذا التفسير لا يتنافى ـ على اية حال ـ مع الآراء التى ترى ان نشأة الشعر العربى كانت سجعية ، وان هذا الشعر قد ورث عن نشأته السامية ، القافية(١١) ذات الطابع الكيفى كما سبق ان أوضحنا ، فهذه جميعا تفسيرات تتعاون فى اثبات الوجود القوى للقافية ، ومعارفها فى التراث العربى قبل عصر التقنين والتقعيد .

بل ان هذا التفسير يكشف الخلاف الجذرى الاعمق بين القافية والعروض ، فبينما العروض يعتمد الأساس الكمى فى المقام الاول ، نجد ان القافية قد اهتمت بالعناصر الكيفية اهتماما ربما يفوق الاساس الكمى لاننا وجدنا بعض التجاوز فى امكانية تغيير البنية المقطعية للضرب (عبر الزحاف مثلا) ، شريطة الا يخل بالحروف التى لابد ان تتكرر اذ وجدت مثل الروى والصوائت المحيطة به ، قبله ، أو بعده .

هذا الخلاف يكشف اذن الموقف الاقل تحكما من قبل العروضيين ازاء القافية مقابل التشدد فى الأوزان ، ومع ذلك فان هذا التحكم لم يزل بشأن القافية . ففى الوقت الذى وجدنا فيه أشعاراً من مراحل مختلفة تخرج عن هذا التصور الشائع للقافية ، سنجد العروضيين يرفضون هذه الاشعار ، ويخرجونها من اطار الشعر كما سنرى فيما بعد ، وسوف نجد العروضيين يفرضون عناصر من افكارهم على القافية ، وهذا واضح بصفة خاصة بشأن بعض العيوب مثل الإيطاء .

ففى الوقت الذى تكثر فيه الحالات التى يستحب فيها تكرار لفظة بذاتها وبمعناها فى الشعر مثل الالفاظ المشتركة (كالعين) واسم الممدوح واسم المحبوب والكنايات . . إلخ ، نجد ان العروضيين يعتبرون هذه الظاهرة عيبا اذا تكررت اللفظة دون ان يفصلها عن سابقتها سبعة أبيات ، وقيل عشرة أو ستة وعشرين(١٢) . . إلخ ، وهم يعتمدون فى التعييب على ان هذه الظاهرة تدل على ضعف الشاعر وعدم معرفته باللغة وضيق مفرداته اللغوية . غير ان تحديد الابيات الفاصلة بين اللفظين المتكررين بسبعة ابيات ـ وهو الشائع ـ يدل على انهم يحكمون معيارهم فى حدود القصيدة والتى يجب الا تقل عن سبعة ابيات(١٣) .

كذلك يدخل تعييب العروضيين للتضمين ، رغم وروده فى الشعر القديم ضمن حدود تصورهم الكلاسيكى لضرورة استقلال البيت عن غيره من أبيات القصيدة ، وصحيح ان ثمة ضرورة موضوعية فرضت هذا الاستقلال فى العصر الجاهلى ، تتعلق بطاقة المنشد ، والحافظ ، كما قلنا ، وايضا بكون الشعر حامل المعرفة والحكمة التى يفضل ان تكون موجزة ومكثفة حتى يسهل حفظها ؛ ولكن هذه الضرورة زالت مع تغير مفهوم الشعر بعد الاسلام

وانتهاء عصر المشافهة إلى التدوين ، ومع ذلك ظل التحكم العروضى بشأن التضمين قائما بقوة .

ان هذا التحكم يشير إلى نفس الجذر الاشكالى فى البنية العقلية للعروضيين : فكرة الأصل ، والحرص على أن يطابق الفرع الاصل ، صحيح أن الأصل هنا ليس هو الدوائر أو نظرية التباديل والتوافيق ، وانما هو الاستخدام الجاهلى - فى الاغلب الاعم - ولكنه ظل - بالنسبة لهم - أصلا لا يجوز الخروج عليه ، حتى وان تغيرت الدواعى التى دعت إليه أو حتى لو تغير الشعر نفسه كما سنرى فيما يلى .



هوامش الفصل الرابع :

١) راجع دراستنا : نحو علم للعروض المقارن (اطار عام) مجلة ادب ونقد ، القاهرة سبتمبر ١٩٨٦ ص ١١٢ وما بعدها .

٢) راجع كتابنا : موسيقى الشعر عند شعراء ابوللو ، مرجع سابق ط ٢ ص ٦٣ .

٣) نقلا عن حسين نصار (دكتور) : القافية فى العروض والادب ، دار المعارف بمصر ١٩٨٠ ص ٣٧ .

٤) راجع بالتفصيل القسم الثانى من الكتاب .

٥) راجع على سبيل المثال الحاشية ص ٩٨ ـ ١٠٥ .

٦) راجع حول تاريخ القافية : حسين نصار : مرجع سابق ص ٥ وما بعدها .
وعونى عبد الرؤوف : تقديم تحقيق كتاب القوافى لابى يعلى التنوخى ، مكتبة الخانجى بالقاهرة ، ١٩٧٥ .

٧) ديوانه ص ٧٦ ـ ٧٧ نقلا عن حسين نصار ، مرجع سابق ص ٢١ .

٨) حاشية الدمنهورى : ص ١٥ .

٩) حسين نصار . ص ٩

١٠) يقول الصبان عن القافية أنها « محل الوقف والاستراحة » راجع الشرح على منظومته فى علم العروض ، المطبعة الوهبية بمصر ١٢٨٨ هـ ص ٧٥ .

١١) راجع مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٩ ص ٤١ ـ ٤٩ ، ود . عونى عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ص ٦٥

١٢) الدمنهورى ص ٩٨ .

١٣) نفسه ص ٧٨ .

القسم الثانى :

نحو منهج معاصر

لدراسة الايقاع فى الشعر العربى



مقدمة

العروض وايقاع الشعر

حرصنا منذ بداية هذا الكتاب على ان نميز بين العـروض وايقاع الشعـر العربى ، وأوضحنا ان العروض العربى ، ليس الا نظرية فى ايقاع الشعر العربى ، وان كانت هى النظرية التى قدر لها السيادة لأسباب ، بعضها يتعلق بتكاملها المنهجى - على الاقل شكليا - وبعضها يتعلق بالظروف التى عاش فيها هذا العروض والشعر العربى نفسه ، اى فى ظل مجتمع لم ينجح فى ان يخرج خروجا جذريا عن اطار الظروف الاجتماعية والفكرية التى انتجت العروض .

على المستوى الفكرى لم يتح لأى إنجاز فلسفى مادى بالمعنى الدقيق ان يتحقق وينجز مفاهيم علمية متكاملة ، تستطيع مواجهة التيار الصلب السائد من الفكر المثالى ، والذى ساندته سلطة غيبية ، ظلت حتى فى لحظة تفتحها العقلى على انتاج المعتزلة (فى عصر المأمون) قامعة ، أو رفضة لأى مخالفة أو مغايرة ، ولا شك أن قمع المأمون لمعارضى الاعتزال كان نهاية ملتبسة - تمت باسم التحرر والعقل - للاجتهاد الذى ازدهـر قبل ذلـك بقرنـين من الزمان ، وكان قادرا - لو استمر - على أن يضع فى يد أهله من المسلمين العدة القوية لمواجهة الاعداء الداخليين والخارجيين الذين تكالبوا بعد ذلك ليقضوا على دولة زاهرة متقدمة ، توفرت لها كل مقـومات الخـروج من عصور الإقـطاع إلى الرأسمـالية ، أى إلى الـدولة البرجوازية الحديثة ، قبل أوربا بأزمان[1] . تكالبت إذن قوى خارجية مع عوامل داخلية

اوقفت حركة المجتمع العربي الإسلامى إلى الإمام ، وظل هذا القمع قائما مهما اختلفت اشكاله حتى يومنا هذا ، وهذا بالطبع لا ينفى المحاولات المستمرة التى قامت هنا أو هناك فى أرجاء الدولة الإسلامية للانقاذ واسترداد العافية ، ولكن هذه المحاولات القديمة والحديثة ، لم تنجح ابدا فى أن تحقق تجاوزا جذريا للوضع الذى سار فى طريق التدهور دون رجعة . ومن هنا فإن حركات الخروج والتجديد ظلت لحظية ومؤقتة ، وظل انجازها كذلك غير جذرى بالمعنى الدقيق ، ومن ثم ـ لم يكن قادرا ـ على أن يحقق قطيعة جذرية مع لحظته المتدهورة أو مع تراثه السابق الذى لا يمكن تطويره دون أحداث القطيعة معه .

على مستوى العروض ، تتالت محاولات كثيرة لوضع أعاريض جديدة او لتعديل العروض الخليلى ، ولكنها ظلت ـ فى النهاية تهميشا وتعليقا على الخليل وليست خروجا جذريا عليه[٢] ، ولعلنا نوضح هنا ما نقصده بالجذرية ، حين ترصد الملامح الاساسية التالية للعروض العربى ، والتى لم نجد أحدا يخرج عليها :

١ ـ أن العروض العربى قام على منهج غلب فيه الاستدلال على الاستقراء ، مما أدى إلى تغليب النظرية العروضية على الواقع الشعرى الذى نعرف أن كثيراً منه كان قد ضاع قبل عصر الخليل[٣] ، بالإضافة إلى أن التحديدات المسبقة التى وضعها اللغويون (ومنهم الخليل) قد قلصت حدود المادة المعتمدة كشواهد .

٢ ـ ترتب على هذا الأساس المنهجى نظرة معيارية ترد إلى الأصول ، وتنفى ما لايتفق مع الأصل ، وهى نظرة ذات طابع أخلاقى تحكمت فيه الأسس الفلسفية بجانب المعايير الأخلاقية السائدة سوا كانت جماعية أو فردية ، بالإضافة إلى تحكم الذوق الفردى فى أحيان كثيرة ، سواء عند القدماء ، أو المحدثين[٤] .

٣ ـ وترتب على هذه المعيارية تقلص وظيفة العلم إلى مجرد « معرفة صحيح أوزان الشعر من انكسارها » دون أن يتعدى ذلك إلى الوظيفة الأهم ، وهى علاقة ذلك بالشعر ، أى ببقية عناصر القصيدة وخاصة دلالتها ، وحين تطرق بعض القدماء إلى هذه القضية وقعوا فى تعميمات وانطباعات ، لأنهم انطلقوا من نفس الأساس الخليلى أى فكرة الأوزان الأصلية المجردة ، التى كانوا هم أنفسهم يعرفون أنها لا تتحقق بذاتها ، على الأقل بسبب عدم خلو قصيدة من الزحافات والعلل . ومن ثم فإن الربط بين الوزن والغرض ، أو العاطفة أو حتى درجة العاطفة ، لا يؤدى إلى نتيجة دقيقة[٥] .

٤ ـ ورغم الخلل الواضح فى تحديد الوحدات العروضية الصغرى ، بل وفى تحديد الوحدات اللغوية الصغرى (الساكن والمتحرك) ، بحيث اعتبر وحداتٍ ما لا ينطبق عليه المفهوم ، لأنه يمكن أن ينحل إلى ما هو أصغر منه ، مع ذلك ، فقد استطعنا أن ندرك أن

الأساس الذى قام عليه العروض هو فى المقام الأول أساس كمى ، وإن لم يكن مدركا - من قبلهم - إدراكا علميا . وعلى ذلك فرغم بعض العناصر التى برز دورها وخاصة فى القافية وأهمية الوتد ، فإنها قد برزت تلقائيا ، ودون إدراك علمى ، ودون أن تشغل حيزا فعليا فى النظرية العروضية ، ومن هنا غابت عن هذه النظرية امكانيات ثرية قائمة فى اللغة بالفعل ، مثل النبر والتنغيم .

٥ ـ إن العروض تضمن مصادرة واضحة ، ليس فقط على أشعار الماضين الذين لم يعرفوهم أو رفضوهم ، وإنما صادر بمعياريته وتمسكه بـالأصل المطلق ، على أى تجديد وإبداع فى الشعر .

ورغم ما سبق قوله من أن حركات التجديد والابداع فى الحياة العربية لم تكن جذرية بما يكفى ، فإننا نتصور أن حركات الابداع الشعرى ، كانت أكثر جذرية بالنسبة لمحاولات التجديد فى العروض ، الذى ظل رافضا لهذه المحاولات .

إن تاريخ الشعر العربى منذ نشأته ، يشهد بأنه لم يتـوقف لحظة عن إنتـاج النماذج الشعرية التى لا تتفق مع قواعد العروض ، سواء جزئيا أو كليا ، فمنذ نصوص الجاهليين ، عبيد بن الأبرص ، والأمير امرىء القيس والنابغة وغيرهم . نجد نصوصا لا تلتزم بالوزن الواحد(٦) ، أو بالقافية الواحدة(٧) ، ونجد أبا العتاهية المعاصر للخليل يعلن صراحة أنه « أكبر منه » وينظم على أوزان لم يقل بها ، وبعد ذلك تتـوالى الأشكال غـير المتفقة مـع العروض وخاصة مع القافية مثل الدوبيت والمثلثات والمخمسات والمربعات والمسمطات ثم الموشحات والأشكال الشعبية المختلفة ، ثم بعد ذلك الشعر المرسل والشعر الحر وقصيدة النثر فى العصر الحديث .

وإذا كانت مخالفة أشكال المسمطات والمخمسات وغيرها تقتصر على الإتيان بأكثر من قافية فى القصيدة الواحدة ، بجانب تغيير الأضرب (حيث يجتمع الوزن تاما ومشطورا) (وإن كان هذا يمكن أن يقبل إذا اعتبر البيت التام بيتين مشطورين) ، وإذا كانت مخالفة الشعر المرسل ، كما تحقق فى الشعر العربى الحديث قاصرة على التخلص من الـروى مع الحفاظ على الوزن ، وعلى بنية القافية فى معظم الأحوال ، فإن مخالفة الموشحة والشعر الحر وقصيدة النثر ، كانت أكبر من ذلك كثيرا ، وتحتاج إلى وقفة خاصة .

لا شك أن الموشحة تعتبر أعلى ظواهر التجديد فى العصر العربى القديم ، وليس لدينا شك أيضا فى أن تأثيرا أندلسيا واضحا قد ساهم فى إنتاج هذا التجديد ، ذلك أن خروج الموشحة على العروض ليس قاصرا على تمييز الغصن عن القفل وهو الأمر الذى اعتمد عليه من ردوا الموشحة إلى المسمط ، حيث يتشابه سمط المسمط (أى شطرته المفردة المتفقة القافية

مع مثيلاتها فى كل المسمط) مع قفل الموشحة ، هذا التمييز هو أحد عناصر خروج الموشحة على العروض ، غير أن هناك من العناصر ما هو أخطر ، حيث نرى :

١ ــ إن نظام القافية فى الموشحة أكثر تعقيدا بكثير من المسمط ومن القافية الموحدة . فقافية الأقفال (الموحدة) تختلف عن قوافى الأغصان المتغيرة ، وقد ترد قواف داخلية فى الأقفال أو فى الأغصان .

٢ ــ أن أوزان الموشحات ليست جميعها هى الأوزان العربية بل إن أفضلها لديهم هو الأوزان غير العربية ، كما أن الموشحة الواحدة قد تتضمن أكثر من وزن ، ناهيك عن جمعها بين أكثر من ضرب من ضروب الوزن الواحد .

٣ ــ إن القفل الأخير أى الخرجة ، يتميز بأنه أقرب إلى الأغنية الشعبية التى هى أساس الموشح كله ، وعليها يبنى وخاصة فى موسيقاه إن لم يكن فى وزنه ، إذ من الواضح أن لهذه الخرجات أصولا فى الأغانى الشعبية الأندلسية ، نظرا لكثرة الألفاظ العامية ، وكذلك المعانى الشعبية فيها ، والأهم من ذلك أنها تعتمد أساسا على اللحن ، وهو الأمر الذى يجعل ابن سناء الملك يعتبر أن الموشحات « ليس لها عروض إلا التلحين ولا ضرب إلا الضرب ، وأكثها مبنى على تأليف الأرغن ، والغناء بها على غير الأرغن مستعار ، وعلى سواه مجاز »(٨) .

ان هذه الخصائص الايقاعية ، والتى تحتاج إلى دراسة أكثر تفصيلا بمنهج معاصر جعلت الموشحة فنا متميزا فى الشعر العربى ، وملهما لما جاء بعده من شعر ، شعبى أو فصيح(٩) ، وخاصة فى الزجل الذى يعتبر عمدة الاشعار الشعبية حتى العصر الحديث ، والذى قام على اساس وزن غير خليلى (مستفعلن فعلن فعلن فى الغالب) وكذلك على نظام مخالف فى القافية . ويبدو لى أن الأصول الشعبية من ناحية والنضج الاجتماعى الذى عاشته الاندلس ، كانا وراء هذا الثراء الإيقاعى ، الذى يحقق ما يمكن أن نسميه بالبوليفونية الموسيقية الناتجة عن تعدد الأصوات (إذا اعتبرنا لكل وزن صوتا (بالمعنى النقدى) وكذلك لكل قافية ، وهو أمر ما كان يمكن أن يتحقق دون أن يكون المجتمع نفسه على مشارف العصر الحديث(١٠) وهذا ما تحقق بالنسبة للأندلس ، ولكن بعد خروج العرب منها .

فى العصر الحديث ، كانت نهضة الحركة التحررية فى المشرق العربى ، وراء ظهور الشعر الحر ، ورغم أننا وجدنا نصوصا من الشعر الحر منذ عشرينيات القرن لدى شعراء ابوللو(١١) ، إلا أنها كانت نصوصا قليلة ولا تمثل ظاهرة بالمعنى الدقيق لمصطلح الظاهرة ، هذه الظاهرة لم تتبلور وتصبح العماد الأساسى للشعر العربى الا بعد الحرب العالمية الثانية فى العراق ومصر والشام والسودان . . . الخ ، ولاشك أن الحرية التى تحققت فى الشعر الحر ، كانت مطلبا من مطالب الحركة الرومانسية فى الشعر العربى الحديث ، الذى شهد اشكالا

مختلفة من التمرد على القيود العروضية ، غير أن الخلفية الفكرية والاجتماعية لم تساعد الشعراء على تحقيق هذا المطلب ، الا حينما ظهرت قوى اجتماعية جديدة فى الأربعينات ، لتلعب دورا بارزا فى الحياة فنيا وفكريا وسياسيا تمثلت فى حركة التحرر الوطنى التى قادتها فئات من البرجوازية الصغيرة والوسطى .

على هذا الأساس حقق الشعر الحر مجموعة من الخصائص الإيقاعية يمكن أن نرصد منها :

١ ـ تحرره من نسقية الوزن ، فلم تعد الوحدة المعتمدة هى البيت وإنما التفعيلة ، وأصبح السطر بديلا للبيت ، يتكون من عدد غير ثابت من التفعيلات ، ولا يلتزم بالشطرية أو بالنسق . وفى هذا السياق ايضا تجاوز الشعراء العروض فى استخدام زحافات لا تجوز ، بل أدخلوا أكثر من وزن فى القصيدة الواحدة .

٢ ـ التحرر من نسقية القافية ، فليس صحيحا أن الشعر الحر قد تجاهل القافية ، فقد أتى بها أحيانا ولكن بنظام جديد ، غير أحادى ، إذ يمكن أن تأتى عدة قواف فى القصيدة الواحدة ، كل منها يشمل عددا من الاسطر ، سواء المتوالية أو المتقاطعة ، كما سنرى فى نموذجنا التطبيقى فيما بعد .

٣ ـ استخدام التضمين والتدوير بكثرة ، وهذا كان انعكاسا لمفهوم مختلف للفن والشعر ، لا يقوم على التجاور بين الأبيات كما هو الحال فى النظرة الكلاسيكية ، وإنما على التجادل والتواصل بين أجزاء القصيدة أو محاورها (وليس سطورها) لأن التجربة هنا شاملة وكلية لا يمكن تجزئتها إلى أبيات ، ولاشك أن التضمين والتدوير كانا من العناصر التى ساعدت القصيدة على السير فى اتجاه قصيدة النثر بعد ذلك .

٤ ـ ساهم التنوع فى اطوال السطور ونهاياتها ، فى ابراز الدور الإيقاعى لعناصر إيقاعية أخرى غير الوزن أو الكم ، فبرز دور النبر أحيانا والتنغيم ، وهى العناصر التى اعتقد أنها تلعب الدور الأهم ، مع الإيقاع الفضائى (أى توزيع الكلمات فى فراغ الصفحة ، وتنظيم الصور والمجازات) فى إيقاع قصيدة النثر الذى مازال غامضا حتى الآن ويحتاج إلى دراسات تفصيلية .



إن هذه الأشكال غير المتوافقة مع النظرية العروضية ، بالإضافة إلى الملامح العامة التى رصدناها ، بعد دراسة تفصيلية ـ لهذه النظرية ، تشيران بوضوح إلى أن إيقاع الشعر العربى يحتاج إلى منظور جديد لفهمه ودراسته ، ولقد أشرنا فى مقدمة الكتاب إلى النظريات

والبدائل الجديدة التى قدمها المحدثون لهذا الإيقاع ، كما عرضنا وجهة نظرنا بشأنها ، ولذلك فإننا نرى أن ما يحتاجه الإيقاع العربى هو منهج لدراسته ، وليس نظرية فحسب ، والمقصود بالمنهج فهم جديد لمكونات هذا الإيقاع ووظيفته فى الشعر ، وخطوات اجرائية دقيقة لدراسة هذه المكونات ووظائفها وهذا ما سنحاول أن نقدمه فى هذا القسم .



(٦) من النصوص التي لا تلتزم بالوزن معلقة عبيد بين الأبرص :

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالدنوب

وقصيدة أمية بن الصلت : (وردت في سيرة أبي اسحق)

عيني بكى بالمسبلات ابا الحارث لا تذخرى على دمعه

ونص منسوب لامرىء القيس (في مفتاح العلوم للسكاكي) :

إلا يا عين فابكي على فقدي لملكي
وإتلاقي لمالي بلا صرف وجهد
تخطيت بلاداً وضيعت قلابا
وقد كنت قديا أخاعز ومجد

(وهو على وزن مفاعلن فعولن) .

(٧) ومن نماذج عدم الالتزام بالقافية الموحدة نصوص لامرىء القيس منها ما جاء في رسالة الغفران للمعري :

يا صحبنا عرجو تقف بكم أسج
مهرية دلج في سيرها معج

طالت بها الرحل

فعرجوا كلهم والهم يشغلهم
والعيس تحملهم ليست تعللهم

وعاجت الرمل

يا قوم ان الهوى إذا أصاب الفتى
في القلب ثم ارتقى فهد بعض القوى

فقد هوى الرحل

ومنها ما جاء فى ديوانه :

خيال هاج لى شجنا	فبت مكابدا شجنا
عميد القلب مرتهنا	بذكر اللهو والطرب
سبتنى طبية عطل	كأن رضابها عسل
ينوء بخصرها كفل	ثقيل روادف الحقب .... الخ

.

وهناك نص مرسل القافية ورد فى اعجاز القرآن للباقلانى يقول :

رب أخ كنت به مغتبطا	أشد كفى بعرى صحبته
تمسكا منى بالود ولا	أحسبه يزهد فى ذى أمل
تمسكا منى بالود ولا	أحسبه يغير العهدا
ولا يحول عنه ابدا	فخاب فيه املى

وهو نص مضطرب الوزن أيضا .

٨) راجع : ابن سناء الملك : دار الطراز فى عمل الموشحات ، تحقيق جودت الركابى دمشق سنة ١٩٤٩ . ص ٢٥ - ٣٨ .
وعن الموشحات راجع أيضا :
عبد العزيز الاهوانى : الموشحات الاندلسية ، رسالة ماجستير بجامعة القاهرة وكتابه «الزجل فى الأندلس» ، نشر معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة سنة ١٩٥٧ .
ود . سيد غازى : فى أصول التوشيح ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الاسكندرية ، ط . ١ ١٩٧٦ .

٩) راجع اثر الموشحات على الشعر الرومانسى العربى ، فى دراستنا : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ص ١٠٤ وما بعدها .

١٠) من المعروف أن الموسيقى البوليفونية لم تظهر فى أوروبا إلا فى العصر الحديث . راجع يوسف السيسى : دعوة إلى الموسيقى ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، اكتوبر ١٩٨١ ص ١٨٨ .

١١) راجع موسيقى الشعر عند شعراء ابوللو ، الفصل الثالث .
وعن إيقاع الشعر الحر راجع رسالتنا : البنية الإيقاعية فى شعر السياب ، رسالة دكتوراه ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٣ ، ورسالة على عشرى زايد «موسيقى الشعر الحر» للماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة ١٩٦٨ .

نحو منهج معاصر

لدراسة الايقاع فى الشعر العربى

١ ــ اللغة وطاقتها الإيقاعية

يستخدم مصطلح الايقاع اساسا فى الموسيقى ، باعتباره تنظيما للشق الزمنى منها[١] ، غير أن ظاهرة الايقاع ، ظاهرة شائعة فى مختلف الفنون ، وليس فقط فى الموسيقى ، سواء كانت فنونا سمعية أو بصرية[٢] ، بل يمكن القول انه ــ بمعناه العام كتنظيم للعناصر ــ يمكن أن يكون خاصية جوهرية فى الحياة بمظاهرها المختلفة ، فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص الذى يؤدى ــ عبره ــ وظائفه .

غير أن الايقاع فى الشعر ، لا يقف عند حدود هذا المعنى العام ، وإنما يحقق علاقة قوية مع الايقاع الموسيقى تمتد منذ بداية نشأة الانسان على الأرض ، ذلك « أن الفنون الثلاثة المتعلقة بالرقص والموسيقى لا تشكل سوى فى واحد فى الأصل ، وقد كان منبعها الحركة الايقاعية الصادرة عن الاجسام البشرية المندرجة فى العمل الجماعى » [٣] ورغم انفصال هذه الفنون إلى فنون مستقلة ، إلا أن الطاقة الايقاعية ظلت كامنة فى كل منها ، مشيرة إلى هذا الاصل المشترك تاريخيا ، وانسانيا ، حيث تجتمع الطاقات الانسانية العضوية والمجردة فى مصب واحد هو الانسان ككائن حى .

بهذا المعنى يصبح الايقاع خاصية جوهرية فى الشعر ، وليس مفروضا عليه من الخارج ، وهذه الخاصية ناتجة فى الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها ، تلك التجربة الرمزية التى تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها ، ومن هذه الوسائل الايقاع والمجاز .

إن الإيقاع والمجاز الضروريان للتجربة الشعرية يمكن أن يكونا ضروريين ايضا فى فنون اخرى مثل الموسيقى والنحت أو التصوير او الرقص . . الخ ، غير أن وسائل تحقيق الايقاع (والمجاز) فى الشعر تختلف عن الفنون الاخرى فى كونها تتمثل فى اللغة دون

غيرها ، وهذه هى قضية الشاعر الكبرى ، نظرا لان اللغة هى تراث شائع يستخدمه جميع البشر ، ويحمل تاريخهم وخبرتهم ، ومن ثم فهو ليس مجرد مادة خام محايلة كما يبدو بالنسبة للنغمات الموسيقية أو الألوان أو الحركات . . الخ .

ولقد اختلف علماء الجمال والنقاد اختلافا شديدا فى طبيعة العلاقة بين لغة الشعر واللغة العادية ، فبالغ بعضهم فى الفصل بين اللغتين معتبرا « اللغة الشعرية » لغة خاصة مفارقة للغة العادية ، بينما أدرك اخرون أن هناك علاقة بينهما ، ولكنه رأى أن لغة الشعر تغير[٤] اللغة العادية أو تنحرف عنها [٥] ، أو « تفك آليتها »[٦] وهذه المصطلحات تشير إلى أن ثمة نمطا معياريا من اللغة هو لغة النثر ، وأن لغة الشعر مغايرة له أو انحراف عنه يسعى إلى فك آليته وخلق الحياة فيه ، وهذا غير صحيح لان لغة الشعر هى نفس لغة النثر . . نفس الالفاظ والأصوات والتراكيب ولكنها منظمة بطريقة مختلفة والعلاقة بينهما علاقة أخذ وعطاء دائما . إن اللغة ــ كل لغة ــ هى « نظام شفرى مركب طبيعى ، يتواصل عن طريقه افراد مجتمع ما ، ويتكون فى أساسه من عدد محدود من الأصوات كل منها يخلو فى ذاته من المعنى . . (وهذا النظام) ، يتكون فى واقع الأمر من عدة أنظمة كل منها نظام مركب فى حد ذاته . ولكن هذه النظم ليست مستقلة عن بعضها البعض ، وإنما تتشابك فى دوائر متصلة لا يفصل بينها سوى اهداف الدراسة والتعليم فقط ، ولعل أهم هذه النظم ، النظام الصوتى ، والنظام الصرفى ، والنظام النحوى ونظام التعبير عن المعانى ، ونظام الكتابة »[٧] .

من هنا فإن للغة النثر واللغة العادية نظاما مركبا ، وان الشاعر يعيد تنظيم هذه اللغة بعناصرها المختلفة (التى هى بدورها نظم فى داخل النظام) واهم هذه النظم ــ فيما يختص بدراستنا الحالية ، هو النظام الصوتى ، وهنا يأتى السؤال : كيف يعيد الشاعر تنظيم اصوات اللغة ؟

للإجابة على هذه السؤال ، لابد من معرفة مكونات هذا النظام الصوتى فى اللغة العادية .

إن النظام الصوتى للغة مكون من عدد محدود من الاصوات يختلف من لغة إلى أخرى ، وتتمايز الاصوات عن بعضها البعض بعدد من الخصائص الناتجة عن عملية النطق أو اخراج الصوت بمعنى أن خروج كمية من الهواء عبر الجهاز الصوتى يجعل للصوت خصائص معينة نتيجة لاحتكاك الهواء بمواضع معينة فى هذا الجهاز . تلك الخصائص ينقلها الهواء فى شكل موجة (أو موجات) صوتية إلى أذن السامع .

ويرى الدكتور عبد الرحمن ايوب أن العنصر الاساسى الذى يميز الصوت عن الاخر هو قوة اسماعه التى تختلف اختلافا جوهريا تبعا لدرجته وسرعته »[٨] بمعنى آخر فان ما يحدد

خاصية الصوت مجموعة من العوامل الموضوعية تتمثل فى الجهد المبذول فى اخراجه ، بما يترتب على هذه الجهد من حجم كمية الهواء المضغوط من الرئتين ، كما تتمثل هذه العوامل فى طبيعة المواضع التى يمر بها هذا الهواء فى الجهاز الصوتى(٩) ، وينتج من هذه العوامل الموضوعية عدد من الخصائص تميز كل صوت ، هذه الخصائص هى :

١ ــ علو الصوت Loudness وهذا مقابل لمدى اتساع الموجة Amplitude تبعا لقوة الجهد المبذول فى اخراجها ، ومعناه زيادة علو الصوت كلما زاد اتساع الموجة التى تحمله ، وعلى أساس العلو هذا تتحدد مجموعة أخرى من خصائص الصوت هى : طوله ، أو قصره ، قوة اسماعه أو ضعفها ، جهره أو همسه ، نبره أو عدم نبره ، بحيث يمكن القول فى الغالب أنه كلما زاد علو الصوت كان قوى الاسماع ، طويلا ، مجهورا منبورا ، وخير مثال على ذلك الصوائت فى اللغة العربية ، وهذا بالطبع لا ينفى أن عوامل أخرى كثيرة تتداخل فى هذا السياق .

٢ ــ درجة الصوت Pitch وهذه تقابل تردد الصوت Frequency أى عدد الذبذبات التى ينتجها الجزىء فى الثانية ، وعلى أساس هذه الخاصية تتحدد نغمة Tone الصوت عالية كانت أم هابطة أم مستوية .

٣ ــ نوع الصوت Timbre وهذا ناتج عن نوع الموجات البسيطة المكونة للموجة المركبة حاملة الصوت ، وتلك يلعب فيها اختلاف أعضاء النطق ــ بين الاطفال والبالغين أو بين الرجال والنساء مثلا ــ الدور الاساسى(١٠) ، ولذلك فان هذه الخاصية لا تدخل فى اعتبارنا ــ هنا ــ نظرا لاننا نتعامل مع نص مكتوب (الشعر) لا يختلف نوع الصوت فيه .

إن هذه الخصائص تتوفر فى كل صوت لغوى على حدة ، وهى التى تكون تميزه عن غيره من الاصوات . ومما لاشك فيه أن توالى الاصوات فى كلمات وفى جمل يترك تأثيرا على هذه الخصائص ، فطول الصوت مثلا يزداد إذا وقعت بعده همزة أو حرفان مدغمان أو صوت مجهور أو إذا وقف عليه فى وسط الجملة(١١) . . الخ ، وهذا معناه ــ أن خصائص الصوت الواحد تتأثر بدخول هذا الصوت فى بناء مركب هو النظام الصوتى للغة العادية ، ولا شك أن هذا يحدث أيضا فى النظام الصوتى للغة الشعر .

٢ ــ مفهوم الايقاع الشعرى وعناصره

سبق القول أن لغة الشعر هى إعادة تنظيم للغة العادية ، ونستطيع الان أن نعطى أعادة التنظيم هذه (على المستوى الصوتى) مصطلحا هو « الايقاع » ذلك أن الايقاع هو

« تتابع الاحداث الصوتية فى الزمن »[١٢] أى على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة[١٣] ومعنى ذلك أن الايقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى فى نمط زمنى . محدد ولا شك أن هذا التنظيم يشمل فى إطاره خصائص هذه الاصوات كافة ، وان كان الشعر فى كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس ايقاعه . فنجد بعض اللغات مثلا تعتمد على كم المقاطع اساسا ويسمى ايقاعها فى هذه الحالة ايقاعا كميا Quantitive ونجد أخرى تعتمد تعلى النبر اساسا ويسمى ايقاعها ايقاعا كيفيا Qualitive أو نبريا[١٤] ولا يعنى هذا أن العناصر الأخرى ليست موجودة فى الايقاع ، فهى متوارية خلف هذا العنصر الاساسى ، وقد تبرز فى مرحلة من مراحل تطور تلك اللغة[١٥] .

يمكننا إذن القول أن هذه الخصائص الصوتية امكانيات قائمة فى كل اللغات ، وأن تنظيمها هو الذى يخلق الايقاع فى الشعر ، ولذلك فقد اعتاد دارسو الايقاع المحدثون أن يستخلصوا من تلك الصوتية ثلاث صفاف اعتبروها عناصر للايقاع الشعرى . هذه العناصر هى :

المدى الزمنى Duration والنبر Stressثم التنغيم Intonation فالمدى الزمنى والنبر مرتبطان ــ كما سبق القول ــ بعلو الصوت ، ويرتبط بهما أيضا الجهر والهمس وقوة الاسماع وضعفه ، أى أن دراسة المقاطع (على أساس المدى الزمنى) ، والنبر يغنيان عن دراسة هذه الصفات الاخيرة ، نظرا لأنها متضمنه فيهما ، وكما سبق القول فان الصوائت التى هو اطول الاصوات فى اللغة العربية ، هى أكثرها جهرا واقواها إسماعا ، وأما التنغيم فهو نتاج توالى نغمات الاصوات الناتجة عن درجاتها .

أما الصفة الثالثة فى الاصوات (النوع) فقد اهملوها نظرا لأنها لا تؤثر فى الايقاع ما دامت القصيدة من نتاج شخص واحد رجلا كان أم أمراة ــ طفلا أم عجوزا . .[١٦] نريد الان أن نختبر عناصر الايقاع الثلاثة وامكانيات وجودها كعناصر منتظمة فى ايقاع الشعر العربى وعلاقاتها بالعروض العربى :

أولا : المدى الزمنى المقاطع

المدى الزمنى هو المدة التى يستغرقها الصوت فى النطق أى « الفترة التى يظل فيها عضو أو عدد من الأعضاء الصوتية على وضع بعينه اثناء إنتاج صوت بعينه »[١٧] . ولقياس هذه المدة لجأ علماء اللغة إلى تقسيم الحدث اللغوى إلى أجزاء سموها بالمقاطع وكل مقطع هو دفعة من الهواء الخارج من الرئتين ، ويتكون من أكثر من صوت ، وقد اتفق على أن اللغة العربية تستعمل ثلاثة أنواع من المقاطع هى :

١ ـ المقطع القصير : ويرمز له بالرمز (ب) ويتكون من :

صامت consonant + صائت Vowel قصير مثل الباء واللام حرفى الجر .

٢ ـ المقطع إلطويل : ورمزه (–) ويتكون من :

صامت + صائت طويل مثل (لا)

أو من صامت + صائت قصير + صامت مثل (لم) .

٣ ـ المقطع زائد الطول ورمزه (⌒) ويتكون من :

صامت + صائت طويل + صامت مثل دارْ ، قالْ .

أو من صامت + صائت قصير + صامتين مثل حَبْرْ(١٨) .

ومن المهم أن نلاحظ الدور الأساسى الذى تلعبه الصوائت فى هذا التقسيم سواء كانت طويلة (مد) أو قصيرة (حركات) ذلك أن هذه الأصوات تعتبر «الأصوات المقطعية) التى تحتل قمم المقاطع ، بينما تحتل الصوامت الوديان(١٩) ، ومعنى هذا أن هذه الأصوات تعد أطول أصوات العربية ، وهى الأصوات الحنجرية قوية الاسماع ـ الخ . لأنها هى الأصوات التى تنطلق موجتها دون عائق من الجهاز النطقى للإنسان .

وفى اللغة العربية يشيع النوعان الأول والثانى من المقاطع ، بينما يقل النوع الثالث ، نظرا لأنه يندر اجتماع ساكنين الا فى قواف مخصوصة كما يقول التبريزى(٢٠) ويذهب كانتينو إلى أن علماء الأصوات . . يقدرون نسبة شيوع المقاطع القصيرة فى كلام العرب ٤٥ ٪ ، ويقدرون نسبة المقاطع الطويلة بـ ٥٥ ٪(٢١) ، وهو مذهب يتجاهل وجود المقاطع زائدة الطول كما هو واضح .

هذا هو النظام المقطعى للغة العربية ، ونلاحظ أنه معيار لقياس الكم فى هذه اللغة يعنى أنه يقسم الحدث اللغوى إلى كميات تتكون من عدد من الأصوات ، ويتحدد طول المقطع فيها بعدد الأصوات وكمية كل منها ، والمثال الواضح على ذلك هو المقطع الطويل إذ يتكون أحد نوعيه من صوتين : صامت + صائت طويل ، يتكون النوع الثانى من ثلاثة : صامت + صائت قصير + صامت ، ومع ذلك فإن النوعين يتساويان كميا لأن الصائت الطويل يساوى الصائت القصير + الصامت(٢٢) ، ونفس الامر يمكن أن نجده أيضا فى المقطع الزائد الطول ، وهنا نجد أن ميزة التقسيم المقطعى تكمن فى أنه تقسيم دقيق للكم الزمنى ، هذا رغم الاحساس الذاتى بأن المقطع الذى ينتهى بصائت طويل أطول من نظيره الذى ينتهى بصامت(٢٣) .

والشعر العربى يعيد تنظيم مقاطع اللغة العربية فى نظام مختلف ، له قدر عال من التكرار المنسق ، ورغم أن الخليل ابن أحمد ـ مثل غيره من اللغويين القدماء ـ لم يستعمل مصطلح المقطع أو النظام المقطعى ، فان رصده للتفعيلات المكونة للأوزان يمكن أن يكون

قائما على احساس بمسالة المقطع هذه ، ولقد سبق القول ـ تفصيلا ـ بان الوحدات الصغرى عند الخليل : السبب والوتد والفاصلة بنوعيها لا تتطابق مع التقسيم المقطعي ، (الا فى السبب الخفيف الذى يساوى مقطعا طويلا) ومع ذلك فإنها يمكن أن ترد إلى مكوناتها من المقاطع . فالسبب الثقيل يساوى مقطعين قصيرين ، والوتد المجموع يساوى مقطعا قصيرا واخر طويلا والوتد يساوى مقطعا طويلا وآخر قصيرا . . . . وهكذا الامر فى الفاصلتين الصغرى والكبرى الصغرى مقطعان قصيران وثالث طويل والكبرى ثلاثة مقاطع قصيرة ورابع طويل وعلى هذا الاساس نستطيع تحويل تفعيلات الخليل إلى مقاطع على النحو التالى :

فعولن ٮ - -
فاعلن - ٮ -
مفاعيلن ٮ - - -
مستفعلن - - ٮ -
فاعلاتن - ٮ - -
متفاعلن ٮ ٮ - ٮ -
مفاعلتن ٮ - ٮ ٮ -
مفعولات - - - ٮ

وهكذا يمكن تحويل أوزان العروض العربى الستة عشر إلى موازيات مقطعية ، كذلك يمكن أن ندرك أن التغيرات التى تطرأ على هذه التفعيلات والتى تسمى بالزحافات والعلل لها مقابل مقطعى ، فإذا كان عمل الزحافات هو تغير ثوانى الاسباب اما بتسكين متحرك ، او حذف ساكن او متحرك ، فإن هذا يعنى انها تؤدى إلى جعل مقطعين قصيرين مقطعا طويلا أو قلب مقطع طويل إلى مقطع قصير[٢٤] أما العلل فإنها أما أن تزيد السبب مقطعا طويلا أو تنقصه او تزيده مقطعين : قصير وطويل (او طويل وقصير) او تحويل الطويل إلى قصير او تحويله الى مقطع زائد الطول . . . . الخ .

* * *

يترتب على ما سبق سؤال جوهرى : هل يعنى ذلك أن العروضيين العرب قد اقاموا اوزانهم على أساس كمى مقطعى محض ؟ لقد سبق لنا بحث هذا الأمر ، ولكننا نحاول هنا عرض وجهات نظر بعض الدارسين ، لأن العروضيين لم يتناولوا هذه المسائل ولم يوردوا تلك المصطلحات ، ومن ثم فإن الإجابة تعنى استنباطا لاقوالهم وبحثا عن الاسس الخلفية التى لم يعلنوها لعلهم ، ومن هنا فإن الدراسات الحديثة فى معظمها ـ تحاول هذا الاستنباط

المحفوف بالعديد من المخاطر ، وأهمها اخضاع الفكر العروضى القديم لتصورات الدارسين المحدثين ورؤاهم ، بما يترتب على ذلك من تعسف فى التفسير والتبرير .

من أمثلة الدراسات التى وقعت فى هذا الخطر دراسة فايل فى دائرة المعارف الإسلامية[٢٥] وملخصها ان المعيار الذى أقام عليه الخليل بن أحمد توالى الاسباب والاوتاد فى عروضه ليس معيارا كميا ، ذلك أنه يعتمد على الاهتمام بموضع النبر ، (وهو عنده الوتد ، حيث أن هذا الوتد يمثل محور core التفعيلة وهو الذى يعطيها خاصيتها الايقاعية المتميزة ، ويعتمد فايل ـ فى اهتمامه بالوتد ـ على أن العروضيين قد حرصوا على ابعاد الزحافات عنه حتى لا يصيبه التغير بأى شكل من الأشكال

كما يعتمد ـ من جهة أخرى ـ على أن الأسباب (مثل : قد ، لك) لا تحمل نبرا ، بينما تحمل الاوتاد (مثل : لقد ، وقت) النبر ، وقد اعتمد فايل فى ذلك على قواعد غير صحيحة للنبر فى اللغة العربية كما سيتضح فى الفقرة التالية ، ويتفق كل من محمد مندور[٢٦] وكمال ابو ديب[٢٧] مع وجهة نظر فايل ، انطلاقا من النبر وليس للكم ، والحقيقة ان المسلمة التى يقوم عليها هذا الفرض (أهمية الوتد) مسلمة غير صحيحة من جانبيها . صحيح ان العروضيين قد اعطوا الوتد أهمية خاصة كما سبق القول ، لكن من الواضح ان فايل يبالغ فيها كثيرا ليسند بها نظريته . اما من حيث اختصاص الوتد بالنبر ، فهو ايضا غير صحيح ، لأن النبر لا يقع على الاسباب والاوتاد منفردة ، بل مركبة فى تفعيلات ، وفى التفعيلة قد يقع النبر اللغوى كما سيأتى ـ على الوتد كما قد يقع على السبب حسب تركيب التفعيلة المقطعى .

وعلاوة على ذلك ، فإن القواعد التى اعتمد عليها فايل فى وضع النبر غير صحيحة حيث أخلى السبب من النبر وهذا لا يصح لأن الكلمة وحيدة المقطع مثل (قد) تحمل نبرا أيا كان نوع المقطع ، كذلك الامر بالنسبة للكلمة المكونة من مقطعين قصيرين مثل : (لك = السبب الثقيل) فهى تحمل نبرا على مقطعها الاول ، كما سيأتى أيضا .

ان ما سبق يجعلنا نتشكك كثيرا فى صحة نظرية فايل ومن ثم فى النتيجة التى توصل إليها بشأن اعتماد الخليل على النبر فى بناء اوزانه ، ونظل واقفين عند النتيجة التى تعطيها لنا امكانية تحويل التفعيلات إلى مقاطع ، وتلك هى قيام هذه التفعيلات على أساس المقاطع أى الكم ، وهذه النتيجة لا تعنى عدم اتفاقنا مع الدكتور شكرى عياد[٢٨] . فى بحثه عن عناصر أخرى لإيقاع الشعر العربى غير الكم . أننا لا نمتلك الشواهد التى تؤكد أن العروض الخليلى يقوم على غير الكم ، وهذا لا يمنعنا ـ بل يحتم علينا أن نبحث عن عناصر أخرى لم يتطرق إليها العروض الخليلى وتكون مؤثرة فى إيقاع الشعر العربى ، وهذا ما سنحاول أن نبحث عنه فى الفقرات التالية .

ثانيا ـ النبر

النبر Stress هو ارتفاع في علو Loudness الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين ، يطبع المقطع الذى يحمله ببروز اكثر وضوحا عن غيره من المقاطع المحيطة . وعلى نحو أكثر دقة ، يمكن القول ان كافة المقاطع المنطوقة تحمل درجة من العلو شديدة أو ضعيفة ، وأن كل درجة من هذه الدرجات يمكن أن تسمى نبرا . ويحدد بعض الدارسين اربعة انواع للنبر هى :

الأولى primary والثانوى Secondery والنبر من الدرجة الثالثة Tertiary والضعيف week(٢٩) بينما يقتصر البعض الآخر على ثلاثة فقط : الأولى والثانوى والضعيف(٣٠) والبعض الثالث يقتصر على اثنتين : القوى والضعيف ، وعلى كل فإن مصطلح النبر حين يستخدم وحده دون صفة يقصد به النبر القوى او الأولى .

والواضح من هذا المفهوم ان النبر ينتج بالضرورة عن عملية انتاج الأصوات فى كل اللغات ولا تتميز لغة عن غيرها بوجوده ، ولكن اللغات تختلف فى طريقة توزيعه وتوظيفه ، فبعض اللغات يستفيد منه كمؤثر فى المعنى «للتفريق بين المعانى والصيغ عن طريق تغيير مكانه(٣١) والبعض الآخر يثبته فى مكان معين .

وفى اللغة العربية لم تحدد بعد أهمية النبر لأن وجوده لم يدرك اصلا الا فى العصر الحديث ، يقول برجشتراسر ان النحويين والمقرئين القدماء لم يذكروا النغمة ولا الضغط (النبر) اصلا(٣٢) وان كنا نستطيع ان نجد عددا كثيرا من النصوص التى يرد فيها مصطلح النبر بمعان مختلفة ـ لدى الفلاسفة ـ فالفارابى يقول : «(النبرات) . . هى نغم قصار اطول مداتها فى مثل زمان النطق بوتد ، وتبتدأ هذه النغم بهزات خفاف»(٣٣) ، وابن سينا يقول : «ومن أحوال النغم : النبرات وهى هيئات فى النغم مدية ، غير حرفية يبتدى بها تارة وتخلل الكلام تارة ، وتعقب النهاية تارة ، وربما تكثر فى الكلام ، وربما تقل ، فيها اشارات نحو الاغراض ، وربما كانت مطلقة للاشباع ، ولتعريف القطع ، ولإمهال السامع ليتصور ، ولتفخيم الكلام ، وربما اعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال اخرى من أحوال القائل انه متحير او غضبان ، او تصير به مستدرجة للقول معه بتهديد او تضرع او غير ذلك ، وربما صارت المعانى مختلفة باختلافها مثل ان النبرة قد تجعل الخبر استفهاما والاستفهام تعجبا ، غير ذلك ، وقد تورد للدلالة على الاوزان والمعادلة ، وعلى ان هذا شرط ، وهذا محمول ، وهذا موضوع»(٣٤) ومفهوم النبر هنا اقرب إلى مفهوم التنغيم فى العصر الحديث كما سنرى فى الفقرة القادمة . واما ابن رشد فان لدية نصا يعنى فيه بالنبر الاطالة او الاشباع(٣٥) ، وأما المعنى اللغوى للنبر عند ابن منظور ، فهو «الهمز» قال وكل

شيء رفع شيئا فقد نبره ، وقال اللحياني رجل نبار صياح ، ابن الانباري : النبر عند العرب ارتفاع الصوت يقال نبر الرجل نبرة إذا تكلم بكلمة فيها علو . . والنبر صيحة الفزع ، ونبرة المغني رفع صوته عن خفض»[٣٦] .

ومن الواضح ان للنبر هنا مفاهيم مختلفة اقربها إلى المعنى الصحيح هو المفهوم اللغوى ، ثم نص الفارابي ، ولكن المهم بعد ذلك هو ان الفلاسفة انفسهم يعترفون بان النبر ليس موجودا فى الشعر العربي ، يقول ابن رشد «فان العرب إنما تستعمل أكثر ذلك عوض النبرات وقفات»[٣٧]

ومع الدرس الصوتي الحديث بدأ التفكير والبحث عن أهمية النبر فى اللغة العربية وهناك ـ عديد ـ من المحاولات التى بذلت فى هذا الاطار ، فقد استطاع ابراهيم انيس ان يستخلص عددا من القواعد العامة بشأن مواقع النبر فى العربية ، من قراءة قراء القرآن فى مصر ، ويبدأ اخرون فى استكمال هذه القواعد مع البحث عن ارتباط النبر بالدلالة فى العربية ، وقد جمع الدكتور أحمد مختار عمر عددا من الشواهد التى تشير إلى ذلك منها :

« ١ ـ كريم الخلق ـ كريمو الخلق .

فنحن نفترض ان التمييز بينهما كان بوضع النبر مع المفرد على المقطع الاول ومع الجمع على المقطع الثالث . . .

٢ ـ ليلى ـ ليلاء .

فنحن نفترض ان التمييز ـ عند من لا يهمز من العرب ، ومنهم قريش ـ كان عن طريق النبر هكذا .

ليلى ـ ليلاء

٣ ـ فرح (صفة) ـ فرح (فعل) .

فنحن نفترض ان االتمييز بينهما كان عن طريق نبر الصفة على المقطع الأول ، والفعل على الثاني . . . .

٤ ـ كلمات من المشترك اللفظى ، وهى التى تتفق فى لفظها وتختلف فى معناها»[٣٨]

ويذهب الدكتور كمال ابو ديب إلى إعطاء النبر اهمية أكبر فى الكلمات العربية إذ يرى أنه يرتبط بالمقاطع الدالة معنويا ، وهو يعتمد فى ذلك على وجود (الجذر) فى المشتقات العربية ، هذا الجذر ـ فى رأيه ـ مائع لا يحمل نبرا محددا ، اما الزيادات التى تلحق بهذا الجذر ، فهى حاملة النبر ، وهى فى نفس الوقت حاملة الدلالة ، فالفعل (قتل) ـ مثلا ـ لا يحمل نبرا محددا قبل أن يدخل فى السياق فإذا اشتققنا منه اسم الفاعل (قاتل) صار لدينا

عنصر جديد صوتيا ومعنويا ، هو الالف ، وهذا العنصر الجديد يكون هو حامل النبر (التأكيد) دلالة على اهميته المتميزة عن بقية العناصر(٣٩) .

ورغم ان هذه الفكرة شيقة ـ كما يقول صاحبها ـ الا أن صحتها محدودة إلى درجة كبيرة ، كما هو واضح من امتداداتها فى كتاب الدكتور ابو ديب ، فهو مثلا ـ يقترح وضع النبر فى مستقتلن على القاف وهو عنصر فى جذر الكلمة ، وفى مقتلة على التاء وهو أيضا عنصر فى جذر الكلمة(٤٠) ، كذلك لا تفيد هذه الفكرة اطلاقا فى حالة الجوامد ، ولهذا السبب فإن الدكتور ابو ديب يعود إلى الاهنمام بالتتابع الصوتى للكلمة ويعتبره متفاعلا مع تأثير العناصر بحيث يصبح «النبر النهائى المتحقق هو حصيلة تفاعل تأثيرهما على الكلمة»(٤١) .

غير أنه مما مما لاشك فيه أن الاطار العام للمحالة مفيد جدا ، بمعنى أننا حتى إذا انطلقنا من ملاحظة موقع البناء الصوتى للكلمة ، فإننا ندرك ارتباطا واضحا بين النبر وبين المعنى ، أو – تحديداً – تأكيد المعنى ، فنحن نميل عادة – فى نطقنا – إلى تأكيد المقطع الهام من الكلمة ، المقطع الذى نريده أن يصل إلى السامع أكثر من غيره ، وربما كان هذا هو منطلق القول بأن « النبر وطول المقطع يجتمعان فى معظم الكلمات العربية ، فيقوى كل منهما الآخر ، وربما انفرد النبر فأبرز مقطعا قصيرا له أهمية خاصة فى المعنى ، وربما وقع الطول والنبر على مقطعين متواليين فكان لذلك من الأثر فى إبرازمعنى الكلمة – ككل – ما لا يكون لاجتماعها على مقطع واحد »(٤٢) .

من هذه الإشارات ، يمكننا الاطمئنان إلى أن ثمة وجودا فيزيقيا – صوتيا ودلاليا للنبر فى اللغة العربية ، ونحن نأمل أن يستطيع الدارسون المتخصصون التقدم بهذه الأبحاث عبر مجموعة من المنافذ لعل أهمها كتب القراءات ، وقراءة قراء القرآن المعاصرين ، باعتبارها أثرا حيا – إلى حد كبير – لنطق اللغة العربية الفصحى فى الماضى .

ولقد أجرى الدكتور إبراهيم أنيس بحثه(٤٣) – الصادر لأول مرة سنة ١٩٤٩ – على هذه القراءة ، لهذا السبب ، ولأنها لا تخضع لاختلاف اللهجات المعاصرة ، التى تجعل بعض الدارسين يحترز ازاء أية قواعد للنبر ، مادام ليس هناك معيار ثابت لنطق العربية(٤٤) .

ومن الواضح أن بحث الدكتور أنيس يحظى باحترام بالغ ممن تبعوه ، فهم يأخذون قواعده (للنبر) مأخذ القائد دائما ، وإن أجروا عليها بعض التعديلات ، فثمة مجموعة من الأبحاث التى أجريت بعد ذلك أهمها بحث الدكتور كمال أبو ديب السابق الإشارة إليه(٤٥)

وبحثا الدكتور تمام حسان وسلمان العانى المقتبسان فى كتاب الدكتور مختار عمر « دراسة الصوت اللغوى »[٤٦] .

ولا يعيب قواعد الدكتور أنيس من وجهة نظرنا - سوى عدم الدقة فى صياغة بعض الأحكام - كما سيأتى - ترتب عليه خلاف - غير معلن - بين التابعين . وسوف نحاول الآن استخلاص مجموعة قواعد النبر فى اللغة العربية من الأبحاث السابق الإشارة إليها كما أننا سوف نوضح مواضع الخلاف بين وجهات النظر .

١ ــ إذا انتهت الكلمة بمقطع زائد الطول ، اتفق الباحثون على أن يكون هو موضع النبر كما فى نستعين[٤٧] ، أما إذا كانت الكلمة مكونة من هذا المقطع وحده فإن أنيس وأباديب لا يعطياها نبرا ، بينما يعطيها أحمد مختار عمر نبرا .

٢ ــ إذا انتهت الكملة بمقطع غير زائد الطول (طويل أو قصير) ، نبرنا المقطع الذى قبله إذا كان طويلا مثل استفهم ، أما إذا كان قصيرا ، ينظر إلى ما قبله فإذا لم يكن قبله شىء أو كان ما قبله مصدر الحاقى (حسب مختار عمر) مثل يكتمل كان هو (الثانى من الآخر) ولكن ماذا إذا كان هذا الثالث طويلا ؟ أنيس لا يجيب فى نص القاعدة ، ولكنه فى الأمثلة يغلب القاعدة الأساسية : نبر قبل الأخير كما فى قاتل وَيكتب وكتبتها[٤٨] ، وعلى هذا النحو يطبق شكرى عياد ، وكمال أبو ديب (أحيانا) قواعد أنيس ، أما مختار عمر فيضع النبر - فى هذه الحالة - على الثالث من الآخر كما علّموا وعَلّمك ، وكان ينبغى نبرهما - حسب أمثلة أنيس هكذا : علموا وعلّمك

ونحن أميل إلى موقف مختار عمر فى هذه الحالة الأخيرة ، تمشيا مع النطق الطبيعى - من ناحية - ومع منطق أن النبر - غالبا - يتلازم مع الطول ، كما أننا يمكن أن نفهم اتفاقا مع هذا الرأى ، فى قاعدة أبو ديب التى تقول أنه إذا انتهت الكلمة باالتتابع (- - ٥) وقع النبر على ما قبل هذا التتابع سواء كان مقطعا قصيراً ، أو طويلا .

وهكذا يمكن أن نوجز هذه القاعدة على النحو التالى : إذا انتهت الكلمة بمقطع غير زائد الطول نبرنا المقطع الذى قبله إذا كان طويلا مثل استفهم ، أما إذا كان قصيرا والكلمة ثلاثية المقاطع نبرنا ما قبل هذا القصير (أى الثالث من الآخر) سواء كان قصيرا أو طويلا .

٣ ــ إذا كانت المقاطع الثلاثة قبل اللأخيرة قصيرة ، نبر أولها ، أى الرابع من الآخر ، حسب أنيس مثال : بلحة - حركة ، ولا يذكر أبو ديب أو عمر هذه الحالة .

٤ ــ الكلمات وحيدة المقطع مثل (بع) ، (قال) ، (فهم) لا يرد ذكرها عند أنيس ولا تأخذ نبرا محددا وهى مفردة عند أبو ديب ، أما مختار عمر يضع عليها النبر .

يجوز لنا الآن ، أن نقول ، أننا قد حصرنا بدقة ما تم انجازه من قواعد النبر فى اللغة العربية ، ونود أن نستكمل هذا الجهد ، بتقديم نموذج تطبيقى لهذه القواعد ، يتضح فيه مدى الاتفاق والاختلاف بين الدارسين الذين حصرنا انجازهم كما يتضح فيه المعيار الأساسى الذى سنعتمد عليه فى هذا البحث وهو يتمثل فى النموذج الثالث : قواعد نبر مختار عمر ، وسوف نأخذ - مادة للتطبيق - بيتا استخدمه كمال أبو ديب هو بيت أبى فراس الحمدانى :

أقول وقد ناحت بقربى حمامة أيا جارتا هل تشعرين بحالى

انيس : ب ـُ ب ـ ـ ب ـ ـ ب ـ ت ـ ب ـ ـ ت ـ ـ ـ ب ـ ب ـ ب ـ

أبو ديب : ـ ـ ٥َ ـ ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥َ ـ ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥َ ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥ ـ ـ ٥َ ـ ـ ٥َ ـ ٥

مختار عمر : ت ـ ب ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ ت ـ ب ـ ب ـ ـ ب ـ ب ـ ب ب ـ

ويمكننا الآن أن نتساءل عن جدوى استنتاج القواعد السابقة ، هل ثمة علاقة بين هذه القواعد ، وبين النبر فى الشعر العربى ؟ وإذا كان ، فما طبيعة هذه العلاقة وما حدودها ؟

لدينا عدة إجابات على هذه الأسئلة ، البعض ينفى هذه العلاقة ، ويقدم تصورا مقلوبا للقضية ، مثل جويار ، والبعض الآخر يثبت هذه العلاقة نظريا وينفيها عمليا (فايل وأبو ديب) والبعض الثالث يثبت العلاقة كمبدأ عام دون تفصيلات (إبراهيم أنيس) .

أما جويار فقد أقام فهمه لإيقاع الشعر العربى عامة ، ولقضية النبر فيه خاصة على الأساس الموسيقى ، لا على الأساس اللغوى ، بمعنى أنه انطلق من (القدر الموسيقى) ليزن به تفعيلات الخليل وأوزانه فـ « الأوزان العربية كلها تتكون من أزمنة أربعة (٤/٤) . . . الوزن العربى - أى وزن عربى - يتكون من مقطع منبور (هذا معنى النقرة القوية) قيمته زمن موسيقى ، يليه مقطع ثان غير منبور ، قيمته زمنى موسيقى ، أو مقطعان ، أو ربما ثلاثة ، قيمتها مجتمعة زمن موسيقى كذلك ، ثم مقطع يقع عليه نبر ثانوى ، وقيمته زمن موسيقى ، يليه مقطعان غير منبورين قيمتها زمن موسيقى أيضا . . . . وبناء على ذلك حدد مواضع النبر فى التفعيلات السبعة (مع ترك مفعولات التى يرى أنها تفعيله مصنوعة مجافية للذوق العربى) كما يلى :

أولا : فاعلن ، فاعلاتن .

ثانيا : فعولن ، مفاعيلن ، مفاعلتن .

ثالثا : متفاعلن ، مستفعلن[٤٩]

وعلى هذا النحو يمضى جويار فى نظريته الجديدة عن العروض العربى . وما يهمنا فيها – هنا – هو الأساس الذى تبنى عليه ، الأساس هو الموسيقى – بالحدود التى كانت تقف عندها فى نهاية القرن الماضى ، ويمكننا الآن أن ندرك أن تغير كبيرا قد حدث لهذا الأساس الموسيقى ، بحيث أن بعض المبادىء الأساسية ، لم تعد كذلك ، وأهم هذه المبادىء مبدأ تساوى القدر الموسيقى ، مما يسمح لنا بأن نعيد النظر إلى التفعيلات الخليلية من هذا المنطلق ، فنرى فيها بعض التفعيلات تتكون من أزمنة خمسة مثل فاعلن (٨/٥) وأخر من سبعة مثل فاعلاتن ومستفعلن مفاعيلن (٨/٧) . . الخ[٥٠] .

ويمكن لهذه التعديلات أن تجرنا إلى إعادة النظر فى نظرية جويار كلها ، غير أننا نتوقف عند الأساس ، الذى يوضح لنا تجاهل جويار للطبيعة اللغوية للشعر ، فلا شك أن عناصر كثيرة تصل الشعر بالموسيقى ، ولكن صحيح أيضا أن هناك عناصر أخرى كثيرة ، تفصله عنها[٥١] الأمر الذى لا يجيز لنا أن نطابق بينهما تماما على النحو الذى فعله جويار .

يمكن القول – إذن – أن جويار يجيب على السؤال الخاص بالعلاقة بين قواعد النبر اللغوى ، والنبر الشعرى ، بالنفى ، بل إنه حين يبحث عن قواعد النبر فى اللغة العربية ، فإنه ينطلق من النبر الذى وضعه على التفعيلات العروضية ، والذى يستند إلى نظريته الموسيقية فكأنه يقيس اللغة أيضا على الموسيقى ، وهذا ما وصفناه بأنه تصور مقلوب للقضية .

غير أن المسألة الهامة – والتى ينبغى أن نضع يدنا عليها منذ الآن – هى أن جويار لا يعالج إيقاع الشعر العربى ، هو يعالج هذا الإيقاع كما وضعه الخليل ابن أحمد الفراهيدى فى القرن الثانى الهجرى ، وهذه المسألة لا تقتصر على جويار وحده ، بل وتمتد بعد ذلك ، حتى عند الذين يجيبون على سؤال العلاقة بين النبر اللغوى والنبر الشعرى بالإيجاب .

فايل[٥٢] مثلا ينطلق من قواعد النبر اللغوى ، فهو يرى أن « النبر هو الرابطة التى تربط المقاطع فى وحدة (الكلمة) ، ولذلك فإن المرء يمكن أن يدعى أن قوة التذكر الكامنة فى التفعيلات ، كانت إشارة إلى أن فى كل تفعيلة مقطعا واحدا ، كان ينبر فى كل حالة » ، فأى هذه المقاطع يحمل النبر فى التفعيلة ؟ إن التفعيلات الخليلية تتكون من الأسباب والأوتاد ، والأسباب – فى نظره – لا تحمل نبرا لغويا بمفردها أو طبيعتها . أما الأوتاد فهى تحمل النبر كما فى لقد (ـــ ـ) وقت (ـ ـــ) ومن هنا ، فإن « الأسباب لا تأثير لها على التشكيل الإيقاعى » ولذا فإنها مباحة أمام التغيرات الكمية : الزحافات . أما الوتد ، حامل النبر ، فإنه يكون اللب Core الإيقاعى للوزن »[٥٣] ، ومن ثم فهو لا يخضع للتغيرات

الزحافية ، وحسب موقع هذا اللب من التفعيلة ، يقسم فايل الأوزان ، إلى : صاعدة الإيقاع ، بدرجات ، وهابطة الإيقاع بدرجات أيضاً .

إن فايل قد بدأ نظريته انطلاقا من النبر اللغوى ولكن كمجرد وسيلة للوصول إلى الصورة المجردة : التفعيلات ، والتى أصبحت بعد ذلك هى الأساس ، إن الكلمات (قد ، لك) لا تحمل نبرا – حسب ظنه – ومن ثم فإن الأسباب لا تحمل نبرا ، والكلمات (لقد ، وقت) تحمل نبرا ، ولذا فإن الأوتاد تحمل النبر ، وتكون هى لب الإيقاع الذى يسلم من التغيرات الكمية ، وهذا غير صحيح عند العروضيين(٥٤) ، لقد تجاهل فايل إذن الواقع اللغوى وتعامل مع الصورة المجردة ، وزاد فى تجريدها إذ جعلها مثالا غير قابل للتعديل : نقصا أو زيادة ، بينما الواقع اللغوى نفسه متغير دائما حسب البنية الصوتية للكملة وسياق تركيبها فى جمل وأبيات ، كما أن الصورة المجردة أيضا متغيرة فى كثير من الأحوال .

ولا يكاد نقدنا السابق يخرج عن النقد الذى وجهه كمال أبو ديب لأسس عمل فايل ، فهو يراه « يتعلق فى تفسيره تعلقا مطلقا بمفهوم النظام المثالى ويقصر دراسته على التفعيلات دون كلمات اللغة ، فهو يحاول اكتشاف النبر فى التفعيلة باعتبارها تفعيلة أى تتابعا حركيا معينا ، لا باعتبارها تجسيدا لكلمة فى اللغة »(٥٥) .

وكنا نتوقع – بناء على هذا النقد من أبى ديب – أن يكون توجهه فى معالجة الأمر ، مخالفا ، فيحترم « كلمة اللغة » والواقع اللغوى ، ولكن ما حدث أنه (أبو ديب) قد جرى على نفس النهج الذى سار عليه فايل ، والذى ينقده هو بسببه .

يرى أبو ديب أن النبر الشعرى هو النبر النابع (من التركيب النووى للتتابعات بصورتها المجردة ، ويمكن لذلك أن يسمى « النبر المجرد » أو « النبر القالبى »)(٥٦) وهو يقصد بهذه التتابعات المجردة التفعيلات الخليلية ، رغم أنه قد سبق أن رفضها فى الفصلين الأول والثانى من كتابه(٥٧) ، فهو يأخذ هذه التفعيلات ومعظم تركيباتها (فى أوزان) ليضع عليها نماذج النبر كما فى :

المتقارب : ـ ـ هٔ ـ ه ـ ـ هٔ ـ ه
الطويل : ـ ـ هٔ ـ ه ـ ـ ه ـ هٔ ـ ه
الهزج : ـ ـ ه ـ هٔ ـ ه ... الخ

ونماذج النبر هذه – طبعا – ناتجة عن قواعد النبر اللغوى التى سبق أن عرضناها ، ولكنه – كما سبق أن فعل فايل – يتجاهل الواقع اللغوى ، ويلجأ إلى الصورة المجردة :

التفعيلات الخليلية ، ليعتبرها أساس الإيقاع ، الذى يمكنه أن يكشف عن الطبيعة النبرية للشعر العربى ، وهو يدرك صعوبة - وخطر - ذلك النهج - ولكنه يبرره : « قد يـوحى ما يقال بأن النبر الشعرى لا يمكن أن يحدد بطريقة نظرية دقيقة تكشف نماذجه مسبقا على أساس من الوزن نفسه ، وهذا الاستنتاج صحيح إلى درجة كبيرة ، ولكنه نسبى فى انطباقه على اللغات المختلفة ، ثمة لغات ، كالعربية ، تخف فيها درجة اللامحدودية أعلى »(٥٨) ، غير أن هذا التبرير يصبح عديم الجدوى ، إذا تذكرنا حكما لنفس المؤلف وفى نفس الموضع تقريبا(٥٩) ، بأن التلاعب بنبر مفردات اللغة العربية « الانعزالى . . شبه مستحيل » .

غير أن نظرية أبو ديب لا تقف فى منهجها المثالى عند هذه الحدود ، بل هو يعطى لهذا النبر الشعرى « المجرد » أقصى حدود الفعالية ، فـ « هو الفاعلية الجذرية فى خلق الانتظام والتناسق وإعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية ، وهو النبر الذى يحـدد أطر التجـاوب الإيقاعى ، ويقيم التعادل بـين وحدة وأخـرى ، ويخلق فى النهايـة ، شخصية التشكـل الإيقاعى ونمطه »(٦٠) وهو وإن أعطى للأساس الكمى دورا ، فإنه يجعله « كتلة حركية لا تخلق إيقاعا ، وتحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية »(٦١) .

ويكون من الطبيعى - بعد هذه الأهمية للنبر المجرد (الشعرى) - أن يسعى كمال أبو ديب ، إلى إعطائه السيطرة الكاملة على الإيقاع ، بل وعلى النبر اللغوى الواقعى ، وأن يسعى - بالتالى - إلى تحقيق نظام النبر الشعرى ، على حساب النبر اللغوى الواقعى ، ولو أدى ذلك إلى قسر هذا الأخير ، أو إلى التلاعب بالقواعد نفسها .

ولو أننا عدنا إلى بيت أبى فراس السابق ولاحظنا نبر أبى ديب له ، للاحظنا معه « أن النبر اللغوى لا يخلق انتظاما مطلقا » لماذا ؟ يطرح هو السؤال (غير المنـطقى ، لأنه من الطبيعى أن يكون النبر اللغوى - أحيانا غير منتظم بأحد المعانى) ، ثم يجيب « لأن بعض الكلمات التى تشكل الوحدتين الأوليين فى الشطر الثانى لم تعط نبـرا محددا بعـد ، ولأن الكلمة التى تحمل نبرا محددا تحمله فى موضع لا يطابق موقع النبر فى الوحدة (- - ٥ - ٥) التى تلعب الكلمة دورا فى تكوينها .

يمكن إذن أن تعطى (أيا) نبرا قويا ، وتؤكد أداة الاستفهام (هل) بإعطائها نبرا قويا ، وفى هذا الفعل يستغل الدور البنيوى للكلمة ، ويعتبـر النبر الـذى تكتسبه نبـرا بنيويا(٦٢) ، هكذا يتشكل نموذج نبر يكاد يتحد بنموذج النبر الشعرى ، اتحادا مطلقا ، ويخالفه فى وقوع نبر قوى إضافى على الوحدة (- - ٥ - ٥) الأولى فى الشطر الثانى »(٦٣) .

ويهمنا فى هذه المعالجة أمران : الأول يتعلق بمسألة الكلمات التى (لم تحمل نبرا محددا بعـد) ، والمقصود هنـا الكلمات التى تتكـون من التتـابعـات (- ٥) أو (- - ٥) ،

والتساؤل هو هو ما السبب فى أن هذه الكلمات لا تحمل نبرا محددا ، وهى مفردة ؟ ، هل لأن السياق يغير عن طبيعة التتابعين ؟ الإجابة بنعم ، حين يكون بين الكلمتين همزة وصل ، تصبحان وحدة لغوية مترابطة ، وبالتالى تتغير مواضع نبرها ، ولكن هذا يحدث لكل الكلمات ، المكونة منها من المتتابعات (- ٥) ، (- - ٥) أو غيرها ، ويظل السؤال مطروحا بلا إجابة .

ونحن نظن أن (أبو ديب) قد حدد هذه القاعدة (غير المنطقية) لكى يسمح لنفسه بحرية وضع النبر على الكلمات فى الأماكن التى تساعد تحليله ، وإلا فلماذا ترك التتابع (وقد) فى نفس البيت ، والتى تخضع لنفس المنطق الذى نبر به (أيا ، هل) دون نبر وكان ينبغى أن يضع عليها نبرا ، أو كان ينبغى أن يحدد لها (السياق) نبرا ؟ !

الأمر الثانى ، وهو الأهم ، يتعلق بمنهج التوحيد والمطابقة بين النبر اللغوى والنبر الشعرى ، لقد رأينا - أعلى - كيف أن الكاتب يبذل مجهودا كبيرا لكى يستزيد البيت نبرات ، قاسرا الواقع اللغوى ، بل وخارقا قواعده هو نفسه ، وقد سبق له فى مواضع أخرى أن غير مواضع النبر ، واستبدل نبرا قويا بنبر ضعيف أو العكس ، كل ذلك من أجل الوصول إلى هدف أساسى هو أن « يتشكل نموذج نبر يكاد يتحد بنموذج النبر الشعرى اتحادا مطلقا » .

وها نحن فى النهاية نجد أنفسنا ، أمام نفس النتيجة التى وصل إليها فايل وإن كان متواضعا أكثر ، ونجد أنفسنا أيضا نستعير نقد أبو ديب الذى وجهه إليه ، لكى نوجهه إلى أبى ديب نفسه .

والمحصلة الأخيرة للإجابات السابقة ، هى نفى العلاقة بين النبر اللغوى والنبر الشعرى ، إما بسبب المعالجة المقلوبة ، والتى ترى للغة أساسا موسيقيا ، وإما بسبب اعتبار التصور الخليلى لإيقاع الشعر العربى ، تصورا صالحا لدرجة أن يصبح هو إيقاع الشعر العربى .

والواقع أن التصور الخليلى لا يصلح للقيام بهذا الدور ، رغم أهميته الفائقة وعبقريته الفذة فى استيعاب الملامح الأساسية لإيقاع الشعر العربى ، وذلك للأسباب الآتية :

١ ــ إن نظام الخليل قاصر عن إدراك كل إيقاعات الشعر العربى فى عصره - كما يؤكد د. شكرى عياد وكمال أبو ديب - لأسباب تتعلق بمنهجه فى قسر القصائد حتى تلتزم بنظامه كما حدث مثلا فى معلقة عبيد بن الأبرص(٦٤) .

٢ ــ إن نظام الخليل قد استكمل فى القرن الثانى الهجرى ، وإن الشعر العربى لم يتوقف – منذ ذلك التاريخ – عن تغيير أنماطه الإيقاعية ، سواء منها ما كان متوافقا – بمعنى ما – مع النظام العروضى الخليلى ، أو تلك التى خرجت على هذا النظام – لهذه الدرجة أو تلك ، مثل الموشحات والأزجال ، والشعر الحر ، ثم أخيرا قصيدة النثر .

٣ ــ إن النظام الخليلى لإيقاع الشعر العربى ، نظام كمى ، بمعنى أنه يعتمد على كم المقاطع أساسا ، وإذا كان البعض يرى فيه إيحاءا بالنظام النبرى ، انطلاقا من أنه لا يعتمد على كم المقاطع وحده ، بل على كيفية توالى هذه المقاطع ، فإن المغالطة تأتى من اعتبار هذه الكيفية فى التوالى تعنى النبر ، والواقع أنها لا تعنى النبر وحده ، بل ربما لا تعنيه اطلاقا ، وإنما يمكن أن تكون خاصة بالتنغيم الذى ينتج عن الأصوات المكونة للتفعيلات ، كما يمكن أن تكون خاصة بقوة اسماع هذه الأصوات أو ضعفه ، أو قد تكون خاصة بسمات صوتية أخرى ، لا نستطيع إدراكها الآن ، دون دراسات معملية . ولكن المؤكد نظريا ، أن كيفية توالى المقاطع لا تعنى فقط النبر .

وبناء على ذلك ، لا يمكننا أن نعتبر هذا النظام الكمى أساسا لنظام نبرى ، لا يمكن اعتبار التفعيلات – التى تقوم على أسس من توالى مقاطع لها كم محدد – أساسا لنضع عليه قواعد النبر ، لأن هذه التفعيلات لا تسلم من التغييرات الكمية التى أباحها الخليل (مثل الزحافات والعلل) والتى لم يبحها مثل (اجتماع الزحافات فى مواضع غير جائزة عند العروضيين) ، والذى درسوه فيما سمى بمبحث المعاقب والمراقبة . هذه التغيرات الكمية تؤثر بالضرورة على مواضع النبر – حتى على التفعيلات ، فحين تتحول مفاعيلن إلى مفاعلن ، فإن موضع النبر يتغير : مفاعيْلن – مفاعلن ، ونفس الأمر مع فاعلاتن حين تتحول إلى فاعلن . . الخ .

٤ ــ يضاف إلى ذلك أن التفعيلات فى الواقع الشعرى ، ليست وحدات مستقلة بذاتها ، ولكنها قد تصبح كلمات أو تنقسم فى كلمتين ، أو قد تشمل جزأين من كلمتين ومن ثم فإذا كان النبر قائما على الوحدات اللغوية أساسا ، فإن هذه الوحدات (العروضية) تفقد وحدتها فى الواقع اللغوى وتتحول إلى أجزاء من وحدات أخرى هى التى ينبغى لها أن تفرض نبرها .

وهذا الملمح الأخير يقودنا إلى نظرية الصراع بين النبر اللغوى والنبر الشعرى[٦٥] فأصحاب هذه النظرية يرون أن النبر الشعرى (المحدد سلفا حسب النظام الإيقاعى) يتصارع مع النبر اللغوى الناتج عن التركيب اللغوى الفعلى ، وإن هذا الصراع يأخذ أشكالا متعددة من بينها ، أن يشترك النبران على مقطع واحد فيزيدان التوتر الدلالى لهذا

المقطع ، أو قد يحل أحدهما محل الآخر ، أو يوضعان على موضعين متقاربين من الكلمة فيزيدانها كثافة دلالية . . الخ .

ولهذه النظرية أهمية بالغة ، ولكن فى اللغات التى استقر أن شعرها ذو أساس نبرى ، وتحدد لها - تاريخيا - نظام لقواعد النبر الشعرى . أما فى اللغة العربية ، التى لم يثبت لها مثل هذا النظام حتى الآن ، فإن هذا النوع من الصراع يصبح وهميا لأنه افترض صراعا بين طرفين غير متجانسين فى الواقعية ، قواعد النبر الشعرى - فى اللغة العربية - تصور وهمى مثالى ، حسب الطريقة التى قدمت بها حتى الآن للأسباب سالفة الذكر ، بينما النبر اللغوى واقعى ، نابع من الواقع اللغوى ، أو يفرضه الواقع اللغوى .

لهذه الأسباب ، يخيل إلينا ، إنه لا يمكن حتى الآن القول بوجود قواعد النبر فى الشعر العربى ، ومن ثم فإن السؤال المطروح عن العلاقة بين قواعد النبر اللغوى وقواعد النبر الشعرى ، ينبغى تعديله ، بحيث يصبح سؤالا عن العلاقة بين قواعد النبر اللغوى وطبيعة النبر الشعرى ، وتصبح الإجابة عليه - فى هذه الحالة - كامنة فى كلمات متواضعة قالها الدكتور - إبراهيم أنيس فى كتابه موسيقى الشعر ، قال : « إن نبر الشعر يخضع لنفس القواعد التى يخضع لها النثر »[٦٦] .

وهذه الإجابة المختصرة ، ينبغى أن يتاح لها أن تأخذ موضعها العلمى الحقيقى وأن تطور وتؤصل وتصبح المدخل الإجرائى لدراسة النبر فى الشعر العربى ، وبعد اتمام هذه العملية الإجرائية - على كم واسع ومتنوع من الشعر العربى - يجوز لنا أن نحكم لما إذا كان النبر يحتل أهمية فى إيقاع هذا الشعر وما مدى هذه الأهمية .

بمعنى آخر ، منطلق البحث ينبغى أن يكون هو الواقع اللغوى للشعر ، وإن مواضع النبر فى هذا الواقع اللغوى ، ينبغى احترامها إلى أقصى حد ، دون تعديلها وفقاً لنظام ذهنى مسبق ، وإذا حدث أن شكلت هذه المواضع نظاما إيقاعيا ، جاز لنا أن نعتبر للنبر دوراً تأسيسا فى هذا لإيقاع ، وإلا ، فإن علينا أن نبحث عن عناصر إيقاعية أخرى قد تكون جذرية فى بناء الإيقاع .

ثالثاً : التنغيم وإيقاع النهاية

لكل صوت لغوى درجته pitch التى يحددها تردده frequency وتلك تعطيه نغمته الخاصة صاعدة كانت أو هابطة ، وعن توالى نغمات الأصوات ينتج التنغيم intonation فى الجملة ، إذ « تظل النغمة فى صعود وهبوط مع الانسجام فى درجة الصعود والهبوط

بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت ، وأشعر بانتهائه ، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقية »[٦٧] .

وحسبما تنتهى الجملة - صوتيا ودلاليا - يأخذ التنغيم شكله ، فالجملة التقريرية (الاثبات والنفى والشرط والدعاء) تنتهى بنغمة هابطة (↙) كذلك الأمر بالنسبة للجملة الاستفهامية بغير الأداتين هل والهمزة ، أما عند الاستفهام بهاتين الأداتين فإن الجملة الاستفهامية تنتهى بنغمة صاعدة (↖) ولكن إذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى ، وقف على نغمة مسطحة لا هى بالصاعدة ولا بالهابطة ، ومن أمثلة ذلك الوقف عند كل فاصلة فى الآيات الآتية :

« فإذا برق البصر ، وخسف القمر ، وجمع الشمس والقمر ، يقول الإنسان يومئذ أين المفر » .

فالوقف على « البصر » و« القمر » أولا و« القمر » ثانيا وقف على معنى لم يتم ، فتظل نغمة الكلام مسطحة دون صعود أو هبوط ، أما الوقف عند « المفر » فالنغمة فيه هابطة لأنه وقف عند تمام معنى الاستفهام بغير الأداة ، أى الاستفهام بالظرف »[٦٨] .

التنغيم - إذن - خاصية فى أصوات كل اللغات ، وإن اختلفت لغة عن أخرى فى طريقة تنظيمه وفى الاستفادة منه « ويمكن فى هذا المقام تمييز مجموعتين من اللغات النغمية ton languages واللغات التنغيمية intonation وتتميز مجموعة اللغات النغمية باتباعها نظام من النغمات يستخدم على مستوى الكلمة بحيث يختلف المعنى المعجمى للكملة نفسها بختلاف النغمات التى تنطق بها ، ومن أبرز الأمثلة عليها اللغة الصينية المشتركة . . .

أما اللغات التنغيمية ، ومن أمثلتها الانجليزية والروسية والعربية . فيعمل فيها التنغيم على مستوى الجملة وليس على مستوى الكلمة »[٦٩]

ومن الواضح أن دور التنغيم ونظامه فى اللغة العربية - كما سبق - هو انجاز اللغويين المحدثين ، وأما عن القدماء فقد سبق أن قرأنا نص برجشتراسر الذى نفى فيه ادراكهم للقضية ، وإن كنا قد لاحظنا فى نصوص الفلاسفة التى سبقت مناقشتها تحت مصطلح النبر وجود مصطلح النغم ، ونستطيع أيضا أن نجد لهم هنا أيضا النصوص التى ورد فيها مصطلح النغمة .

يرى الفارابى أن النغمة فى الموسيقى هى الحرف من نوع الشعر[٧٠] ، وفى موضع آخر قال : « وأعنى بالنغم الأصوات المختلفة فى الحدة والثقل التى يخيل كأنها ممتدة »[٧١] ، وابن

سينا يقول : « واعلم أن اختلاف النغم عند محاكاة المحاكى إنما تكون من وجوه ثلاثة : الحدة والثقل والنبرات »[٧٢] .

ويشرح بعض الباحثين المعاصرين استخدام الفلاسفة للمصطلح على أساس أن « المقصود بالتنغيم أو النغم - كما نفهم من نصى ابن سينا وابن رشد ، هو تفاوت درجة صوت الخطيب بحيث يصبح نطقه لبعض مقاطع القول أو الكلام أكثر حدة أو ثقلا أو علوا أو انحفاضا »[٧٣] ، غير أن هذا الفهم يأخذ بعدا واحدا من أبعاد المعنى ، لكى يقرب الفهم القديم من الفهم الحديث ، بينما نجد الفهم القديم أكثر تشتتا أو أقل دقة .

وعلى آية حال ، فإن فهم الفلاسفة للتنغيم لم يؤهلهم لإدراكه فى الشعر العربى ، يقول ابن رشد « وهذا الضرب من النغم هو ضرورى فى أوزان أشعار من سلف من الأمم ما عدى (هكذا فى الأصل) العرب ، فإن من سلف من الأمم كانوا يزنون أبياتهم بالنغم والوقفات ، والعرب إنما يتزونها بالوقفات فقط »[٧٤] .

وصحيح بالطبع - أن العروضيين العرب (أو علماء الوزن) لم يذكروا التنغيم ولكننا - كما سبق القول - نظن أنهم أحسوا به إحساسا دقيقا ، ونعتمد فى ذلك على موقفهم من القافية أو من الموقع الذى ترد فيه : الضرب ، والذى يتحدد فى تأكيدهم على ضرورة تكرارها بشكل مطلق وعلى ضرورة خلوها من أى عيب ، كما يؤكدون على ضرورة عدم تداخلها مع أى قافية أخرى فى نفس القصيدة كما سبق القول .

وتقديرنا أن هذا الاهتمام بالقافية الذى جعلهم يضعون لها علما خاصا ، وجعل ابن رشيق يعتبرها مركز القصيدة الذى عليه تبنى[٧٥] ، راجع إلى حس - بالتنغيم وان كان حسا كلاسيكيا يحافظ على الوحدة والاتساق دون مراعاة أساسية لقيمة التنويع .

إن القافية - عند العروضيين - هى مجموعة الحروف التى تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين فى البيت ، وعلى ذلك فإنها تكون « التزام حرف صامت وحرف لين منبورا أو ممدوداً فى أواخر الأبيات ، هذا أقل ما يكون فى القافية ، وقد تزيد على ذلك بالتزام صرف صائت آخر أو أكثر فى كلمة القافية »[٧٦] ومعنى ذلك أن القافية هى تنظيم لمجموعة العناصر الإيقاعية التى رصدناها حتى الآن : لابد من التزام وزنى مقطعى محدد وصوت منبور محدد وصامت محدد ونغمة واحدة محددة ، كل هذه العناصر لابد أن تتكرر فى نهاية كل بيت دون السماح بأى تنويع (إلا فى الصوت المنبور الذى هو الردف ، إذ يمكن أن يحدث تبادل للردف بين الواو والياء، ولكن هذا التبادل لا يؤثر فى النبر الذى يظل باقيا فى كل النهايات) .

وإذا حدث أى تنويع فإنه بعد عيبا ، ومن أشهر عيوب القافية عند العروضيين عيب التضمين ، والتضمين هو « تعلق قافية البيت بصدر الذى يليه »[٧٧] ، وكلما كان التعلق شديداً كان العيب أشد ، وتقديرنا أن حرص العروضيين على تعييب التضمين - بالذات - يعود إلى حرصهم على وحدة النغمة فى نهاية البيت ، لأن التعلق إنما يأتى نتيجة لتغير فى النمط النحوى للجملة ، مما يستتبع تغيير النغمة من الهبوط إلى الصعود ، أو الاستواء ، فلو كان البيت مستقل المعنى تقريريا فإن نغمته الأخيرة ستكون هابطة أما إذا ارتبط هذا البيت بالبيت الذى يليه لكونهما معا جزأين فى جملة شرطية ، فإن نغمة البيت الأول ستتحول إلى الاستواء . . وهكذا

إن أهمية القافية فى أنها تقع فى نهاية البيت أى فى الموقع الأساسى للتنغيم فى اللغـة العربية - مما يؤثر تأثيرا حادا على إيقاع النهاية cadence والذى هو أهم موقع - إيقاعيا - فى البيت[٨٧] ، ولأن العروضيين كانوا حريصين على أن يستقل كل بيت بمعناه ، تحقيقا لنظريتهم فى الشعر ، واتساقا مـع موقفهم الكـلاسيكى ذى القوانـين الصارمـة ، فإنهم حرصوا على وحدة القافية ووحدة البيت دون أى تنازلات .

إن المفهوم الأساسى الذى حكم موقف العـروضيين والنقـاد العرب ، هـو المفهوم الكلاسيكى : « التناسب » كما هو الحال عند قدامة بن جعفر وعند حازم القرطاجنى وهذا التناسب عند حازم - يتم بين « أقسام أساسية ، يصل ما بينهما تلطف فى الانتقال من قسم إلى قسم ، وبحيث يتركب كل قسم من مجموعة من الفصول « تطول أو تقصر ، لكنها تتسلسل فى تدرج حتى يكتمل الغرض فيكتمل القسم ، ثم توصل وصل تخلص بالغرض التالى ، حتى تصل إلى الخاتمة ، وإذا كان القسم مساويا للغرض ، فإن الفصل يسـاوى الفكرة الجزئية . . . وتشبيه القصيدة بالعقد ، تشبيه يشى بالعلاقة بين الفصول ، بحيث يصبح لكل فصل استقلاله فى المعنى والمبنى كحبة العقد سواء بسواء يمكن أن تنفصل الحبة الواحدة عن النسق ، فلا تفقد كثيرا من خصائصها المستقلة »[٧٩] .

وعلى هذا الأساس يرفض حازم « القصائد متصلة العبارة متصلة الأغراض ، بينما يعتبر المتصل الغرض المنفصل العبارة » افضل القصائد[٨٠] ، أى أنه يرفض التضمين ، وهو فى ذلك متسق مع الفهم التراثى للشعر .

وحين بدأ الشعر العربى ونقده فى العصر الحديث يتخلصان من هذا المفهوم الكلاسيكى لوحدة البيت ، بدأت تظهر الفوائد الجمة والأهمية البالغة لهذا الموقع الاخير فى البيت الذى

كانت تحتله القافية فى الشعر القديم ، والذى بدأ الشعر الحديث يشغله بقواف متنوعة أو يخليه من القوافى تماما .

ولقد ظهرت فى العصر الحديث اهمية بعض النصوص القديمة التى عابها النقاد بسبب استخدامها للتضمين مثل قول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة	ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على هدب المطايا رحالنا	ولم يعرف الغادى الذى هو رائح
أخذنا باطراف الاحاديث بيننا	وسالت باعناق المطى الاباطح

أو قول الشاعر :

وما وجد اعرابية قذفت بها	صروف النوى من حيث لم تك ظنت
تمنت احاليب الرعاة وخيمة	بنجد فلم يقدر لها ما تمنت
إذا ذكرت ماء العضاة وطيبه	وريح الصبا من نحو نجد أرنَّت
بأكثر منى لوعة ، غير أننى	أطنا من أحشائى على ما أجنت

ففى مثل هذه الأبيات تحقق لغاية جمالية أخرى - غير التناسب - هى غاية التوتر الذى ينتج عن الصراع فى نهايات الابيات ، وطرفا الصراع هما القافية والتعلق ، فالقافية بأهميتها المذكورة قبلا تسعى إلى تحديد نهاية البيت صوتيا ودلاليا ، والتضمين الذى هو تعلق بين جزئى جملة يعوق تحقق هذا السعى ، لأنه يربط البيتين - او الأبيات ببعضها البعض ربطا دلاليا بحيث لا يستطيع القارىء ان يتوقف تماما عند القافية ، لأن التنغيم هنا ليس هابطا بل مستوٍ ، وينتج عن هذا الصراع توتر وترقب للاكتمال والتحقق لدى القارىء ، وهذه فى حد ذاتها قيمة جمالية يتوق الفنان إلى تحقيقها كما أنها تحقيق لقيمة جمالية أخرى ، هى قيمة التنوع الذى يكسر ملل الوحدة المطلقة لنهايات الأبيات .

ومع شعر العصر الحديث : المقطعات والشعر الحر ، أصبح المجال واسعا للتنغيم ولايقاع النهاية كى يعطى تحققات فنية أعلى وأرقى ، فقد زاد اهتمام الشعر الحر بايقاع النهاية ، ويبدو هذا الاهتمام فى العديد من المظاهر مثل الإكثار من المقطع زائد الطول فى نهايات الابيات ، وهذا يؤدى إلى أن يكون المقطع الاخير فى البيت منبورا بالضرورة ، كذلك فهو يزيد من استخدام التضمين ، إلى الحد الذى تكتب فيه القصيدة كاملة - مدورة ، وكل هذا يزيد من فرص تحقيق التوتر الجمالى مع التنوع مما يجعل من موضع القافية

الذى كان قيدا ثقيلا على الشعراء ، موقعا مركزيا فى إيقاع القصيدة لأنه مركز للصراعات التى تنتج قيما جمالية عالية ، ومفتاحا للحن القصيدة[81] يضىء تكويناته الصوتية المنتظمة فى عناصر إيقاعية .

وعلى هذا الأساس ، نستطيع القول أن الشعر العربى القديم قد اعاد تنظيم التنغيم ، تلك الامكانية الصوتية ، ليصبح عنصرا من عناصر الايقاع ، وذلك تحت مظلة نظام آخر هو نظام القافية ، ثم يتغير نظام القافية لتصبح غير موحدة او مهملة ، ومع ذلك فإن أهمية التنغيم تظل كبيرة رغم أن طريقة تنظيمه (او إعادة تنظيمه) قد تغيرت مع العصر الحديث وبالذات مع الشعر الحر[81] ، ولا شك أن هذا التغير يعتمد على فهم آخر للنظام سوف نبحثه فى الفقرة التالية .

٣ ـ وظيفة الايقاع

المنطلق الأساسى لهذ الدراسة هو أن لغة الشعر تعيد تنظيم اللغة العاديـة وإذا كنا اقتصرنا ـ فيما سبق ـ على المستوى الصوتى للغة باعتباره المكون الأساسى للإيقاع ؛ فإن هذا لا يعنى أن هذا القانون لا ينطبق على بقية المستـويات اللغـوية.إن إعـادة النظام تشمـل مستويات اللغة كافـة : الصوتى والصـرفى والنحوى والـدلالى ، بل أن بعض العنـاصر الإيقاعية ـ ذاتها ـ تمتد إلى المستوى الصرفى مثل المقاطع ، لأن المقاطع لا تعمل على مستوى كل صوت على حدة ـ وإن اعتمدت على خصائصه ـ وإنما على مستوى كل مجمـوعة من الأصوات فى إطار وحدة هى المقطع ، وكذلك فإن التنظيم يعتمـد على دراسـة المستوى النحوى للغة ، لأنه يعتمد على نمط الجملة الذى يحدده صعودا أو هبوطا او استواء ، أو بمعنى آخر ثمة علاقة بين نمط الجملة وبين التنغيم كلاهما يحدد الآخر . أما المستوى الدلالى ، فإن هذه الفقرة تحاول أن تدرس علاقته بالإيقاع من خلال تبيان وظيفة الإيقاع .

لقد ربطنا بين مفهوم «إعادة التنظيم» وبين «الإيقاع» على أسـاس أن إعادة تنـظيم العناصر الصوتية فى القصيدة يخلق تكرارا منتظما لها فى الزمن ، أى أنه يخلق نظاما صوتيا جديدا أسميناه الإيقاع .

فالإيقاع إذن نظام مكون من العناصر الثلاثة التى ذكرناها ، والتى لا تستحق أن تعتبر عناصر إيقاعية إلا إذا توفرت فيها : «النظامية» ، ومن ثم يمكن اعتبارها انظمة فرعية للنظام الاكبر : الإيقاع .

ونرانا هنا ـ فى حاجة إلى تحديد دقيق لاستخدامنا لمصطلح «النظام» نظرا لأنه مصطلح

شائع ، ومتعدد المفاهيم ، ولعل أكثر المفاهيم شيوعا وتأثيرا - فى مجال الدراسات اللغوية والأدبية - مفهوم دي سوسير ، الذي يمكن اعتباره اساسا يقوم عليه لا مفهـوم النظام فى العديد من الدراسات المعاصرة فحسب ، بل يقوم عليه أيضا مفهوم «البنية»(٨٢) .

يقول دى سوسير : «ان اللغة تبرز نسقا فريدا ينتج بكاملة عن ادغام لازواج تناقضية» ويوضح جان بياجية هذا المفهوم - فيما بعد تحت اطار مصطلح البنية - ويفسره تفسيرا ينصب أساسا على الطبيعة الخاصة لتكون النظام أى ينصب بالتحديد على عبارة «ادغام لازواج تناقضية» والاصح ترجمتها تعارضات ثنائية ، فهذه التعارضات الثنائية التى هى أسـاس تكون النظام تحتم ما وصل إليه بياجية من أنه «من شأن النسق ان يظل قائما ويزداد ثراءً بفضل الدور الذى تقوم به تلك التحولات نفسها ؛ دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه»(٨٣) وهذا يعنى أن تكون النظام من تعارضات ثنائية يجعل طبيعة العلاقة بين أطـرافه عـلاقة «تعارض» ثابتة ، لا تسمح بصراع دينامى بين هذه الأطراف ، من ناحية ، ولا تسمح بأن يتأثر أى منها بالآخر أو يغير منه من ناحية أخرى ، كما أنها لا تسمح بأن ينتصر طرف منها على الآخر بأى حال ، وإذا حدثت تحولات لأحد هذه الأطراف ، فإن هذا لا يؤثر إلا فى حدود النظام الذى يبقى بل يزداد ثراءً بفضل هذه التحولات ، ولما كان ممنوعا - فى ظل فهم بياجيه - أن يخرج طرف من أطراف النظام عليه أو يهيب بعناصر أخرى من خارجه ، فإن إمكانية التحول غير مطروحة ، ما دمنا قد سجنا النظام (وبداخله عناصره) وعزلناه بعيدا عن بقية النظم المحيطة به والتى هى - بالضرورة تؤثر فيه وتتلاقح معه وتتحرك معه ، هذا فى الحياة ، أما فى فهم بياجية وشتراوس وسوسير والعديد من البنيويين ، فهذا غير معترف به ، لأنهم يعتمدون - فى الغالب - على الفلسفات اللا ارادية وخاصة فلسفة كير كيجورد ، الذى «اثار زوبعة ضد الجدل ، ورفض حل المتناقضات ورفض التوسط»(٨٤) . والذى يبدو لديه الا وجود لأية عملية تأليفية . . فقد اعتقد هيجل أن العقل يقوم بعملية تأليفية بين طرفين متعارضين ، أما كير كيجورد فقد اتجه إلى ابقاء التقابل بين الطرفين وإلى المحافظة على ناحية التعارض بينهما ، فهو لم يرغب فى الجمع بينهما فى طرف ثالث ، فلاعتقاده فى عدم وجود عقل يجمع بين هذين الطرفين ، بقيا دون توفيق بينهما ومن ثم لا تكون هناك عملية تأليفية تجمع بين المتناهى واللا متناهى ، ويكون كلّ ما هناك التقاء بين هاتين الفكرتين غير المتوافقتين ، وهو التقاء يكشف عن عجز العقل الانسانى»(٨٥)

وكما هو واضح ، فإن هذا الفهم تينافى معالفهم العلمى وحركة الحياه . ومن هنا يصبح ضرورياً البحث عن فهم آخر للنظام أو البنية .

يشير لوسيان جولدمان إلى أن لوكاتش قد حدد فى كتابه «التاريخ والوعى الطبقى» مفهوما اسماه «البنية المتحركة الدالة» ، وهذا المفهوم يتحدد فى أن «كل واقعة انسانية تظهر كبنية دالة تفهم عبر تحليل العلاقات القائمة بين العناصر التى تكونها (وهذه العناصر ـ على مستواها الخاص ـ بنيات دالة من نفس النمط) ، وهى أيضا عنصر مؤسس لبنيات أخرى أوسع تحيط بها وتشملها . . . وعلى ذلك ، فإن دراسة أى واقعة إنسانية ، تبدو كعملية ذات وجهين متكاملين : فك لبنية قديمة ، وبناء جديد لبنية جديدة فى طريقها إلى التكوين»[٨٦] .

وترجع أهمية هذا المفهوم إلى قدرته على فهم الطبيعة الجدلية المتحركة للنظام والذى يبدو فى العمل الفنى «ككل معقد يتميز بالتوتر العلائقى ، والديناميكى بين المكونات التى تجمع معا بفعل وحدة الوظيفة الجمالية»[٨٧] .

ورغم أن النظام بالضرورة اجتماع لعناصر متآلفة ومتكاملة فإن هذا التآلف والتكامل ليس إلا تآلفا لحظيا ومؤقتا ، لأن معناه غلبة لعناصر على أخرى ، وهذه الغلبة لا تدوم بل تتغير بفعل حركة العناصر نفسها ـ كل منها باتجاه ـ مع الآخر ، وضده فى نفس الوقت . . ففى داخل النظام ليس هناك اتجاه واحد ، بل اكثر من اتجاه ، اتجاه يرسى أسس النظام ويدعمه ، (وذلك هو الاتجاه القوى طالما ظل النظام قائما) واتجاه آخر ينتهك هذا التدعيم ويسعى إلى فك اليته وتحطيمه»[٨٨] .

إن جوهر النظام هو التناقض والصراع رغم الوحدة البادية عليه ، وعلى هذا الأساس ينبغى أن نفهم العمل الفنى : «فكل قصيدة هى كيان على درجة عالية من التنظيم قائمة على مجموعة من المعايير المميزة ، ولكنها تسمح أيضا ببعض المناطق من الحرية النسبية ، ونستطيع أن ندرك فى داخل مناطق الحرية هذه اتجاهات متمايزة بدرجة أو بأخرى ، ومن ثم منتظمة احصائيا . . ولا تكون العلاقة بين الثوابت وهذه الاتجاهات مطلقة ابدا ، بل هى فى حالة من التوتر الديناميكى ، الذى يمكن أن تنتج تاريخيا سلاسل من التحولات البنائية .

وفى داخل النظام الشعرى نفسه توجد اتجاهات تحدد مساره البعيد . . . . ان إعادة ترتيب الثوابت وعناصر التغير ، هى دائما خطوة جزئية على طريق بعض التجديدات العظيمة[٨٩] .

ولعل خير مثال يوضح صحة هذه المقولة ، ما حدث بشأن القافية فى الشعر العربى ، فقد بدأت فى شكل أسجاع ثم أحكمت قوانينها مع الشعر الجاهلى ، واستمرت القوانين العروضية هى القوة الحاكمة فى القصيدة ، ولكن هذا لم يمنع بعض محاولات الخروج على هذا النظام المحكم وهى محاولات تبدت فى أشكال مختلفة مثل المزدوج ، المربع ، الموشح ،

الازجال . . الخ ، وتواصلت هذه المحاولات فى العصر الحديث فى دعاوى الشعر المرسل والمقطعات ـ وهذه كلها كانت عناصر انتهاك لنظام القافية . . وظلت ضعيفة لفترة طويلة بسبب الظروف الاجتماعية (النظم المحيطة بها) حتى استطاعت أن تقوى أخيرا ، وتقيم نظاما بديلا هو نظام (أو نظم) القافية فى الشعر الحر . . ثم ما لبث هذا النظام أن دخل صراعا جديدا مع عناصر انتهاكه التى تبدت اخيرا فى أشكال القصيدة المدورة وقصيدة النثر . . . الخ .

وإذا كان هذا المثال واضحا لأنه مثال على ظاهرة عامة ، فإن أمثلة الصراع قائمة فى كل عمل فنى ، سواء قبل ان يبدع او اثناء ابداعه او بعد ابداعه .

يقول برك «ان بيت الشعر ليس الا نتيجة الصراع بين اللا معنى والدلالة اليومية»(٩٠) وهذا القول يلخص جيدا مجموعة الصراعات التى يمر بها الشاعر قبل واثناء عملية الابداع ، هذه الصراعات التى تقوم بين الشاعر وواقعه الذى يعيش فيه ، ومنه يستقى تجاربه ، ويرفضه ويسعى إلى تغييره ، عبر رؤ ية او موقف ، يتحدد نتيجة مجموعة من الصراعات ، منذ نشأته ومع وضعه الطبقى(٩١) ، ثم الصراع مع مجمل التقاليد الشعرية التى سبقته وتعاصره والتى تعتبر ضرورة لابد أن يتحرر منها لكى يحقق رؤ يته الخاصة عبر تقليد جديد ، ثم الصراع مع اللغة اليومية والعادية التى يعيشها ويتعامل معها ولكنها لا تصلح بذاتها لكى تحمل تجربته . . . وأخيرا صراعه مع اقتناص التجربة الفنية التى لابد أن تتمتع بالصدق والعمق ، كل هذه الصراعات تتبلور وتتحدد فى إطار ضيق جداً ساعة الإبداع ، يعبر عنه ماياكوفسكى بقوله :

«إننى أسير وذراعاى مرفوعتان وأنا أتمتم بهدوء ، لا اكاد انطق بشىء ، واحيانا اقصر من خطواتى لكيلا اقلق التمتمة ، وأحيانا أخرى أسرع فى الزمجرة بسرعة أكبر وبنفس نسبة وقع أقدامى ، وهكذا يتضح الوزن ويتخذ لنفسه شكلا ، على أن الوزن أساس كل عمل شعرى وهو الذى يعبره من أوله لآخره كالشعاع . . . وشيئا فشيئاً يبدأ الشاعر فى استخراج هذا الشعاع من الكلمات»(٩٢) .

وحين تكتب القصيدة يكون الشاعر قد عرف التجربة وهو يخلقها وتكون ملامحها قد تحددت عبر الأبنية المختلفة التى ركبها فى نظام معقد هو القصيدة ، والوزن (أو النظام الايقاعى) فيما يقول ماياكوفسكى قائد العملية الإبداعية ، وحين الانتهاء منها يظل أيضا هو القائد أمام الدارس والمتلقى .

يستطيع الدارس أن يدرك الآليات التى استخدمها الشاعر فى الإبداع . . يستطيع أن

يدرك إلى أى مدى تجاوز الشاعر مجمل الصراعات السابقة لعملية الإبداع والمتزامنة معها وكيف استطاع الشاعر أن يخوض الصراع بين مستويات البناء المختلفة فى القصيدة : اللغة والمجاز والإيقاع والمضمون ، أما مهمة الإيقاع فهى أن يدرك مجموعة الصراعات فى داخل النظام الإيقاعى المعقد : فى كل عنصر إيقاعى صراع داخلى بين عناصر الثبات ، وعناصر الانتهاك فى المقاطع والنبر والتنغيم ، وبين كل عنصر من هذه العناصر والعناصر الأخرى صراع آخر وتداخل وتوتر هو الذى يكون نظام الإيقاعى ، وفى داخل النظام الإيقاعى نفسه صراع آخر بين عناصر الثبات التى غالبا ما تكون تقليدية ، وبين عناصر الانتهاك أو الحرية التى يفرضها الشاعر محققا حريته الخاصة .

وفى النهاية يبدو الإيقاع أمام القارىء شيئا ماديا محسوسا يعلن له أن الذى أمامه قصيدة من الشعر ، وأنه ـ الإيقاع ـ هو الذى نظم هذا الفيض من الأصوات والمعانى وقاد الشاعر وقصيدته إليه[٩٣] ، وأنه يستطيع أن يعطيه معنى مختلفا عن المعنى الذى يلقاه فى النثر : معنى أكثر كثافة ، وأكثر عمقا وأكثر امتاعا[٩٤] ، وأكثر كشفا عن الاعماق البعيدة للإنسان .

كل هذه الدلالات تبدو للقارىء بمجرد أن يلقى نصا إيقاعيا ، وهو فى ذلك معتمد على تراثه بالطبع ، ولذلك فإن الإيقاع هنا إشارة أو علامة (sign) والعلامة شىء مدرك يظهر شيئا آخر لا يمكن أن يظهر لولاه أو كما قال (إكو) هى نص يغطى نصا آخر . . . . ويعترف الجميع بمفهوم للعلامة باعتبارها شيئا ماديا يظهر شيئا آخر ذهنيا»[٩٥] ، وكذلك الإيقاع فهو ء محسوس بالأذن والعين يشير إلى معان مختفية لم تكن لتظهر لولاه ، بهذا المعنى فإن ثمة تشابها بين الإيقاع والمجاز فى الشعر فكلاهما يخيِّل كما اشار النقاد والفلاسفة العرب القدماء اعتمادا على ارسطو[٩٦] وكما يقول جروس «أن وظيفة العروض أن يخيل العملية الإنسانية فى حركتها فى الزمن على نحو غنى ومعقد»[٩٧] ، بل إن ارنولد ستاين يذهب إلى أن البناء الوزنى ، لا يشبه الاستعارة فحسب بل أنه (مفتاح الاستعارة)[٩٨] ويرى الشكليون الروس أن الإيقاع مثله مثل الصور images يقصد به الكشف عن النمط التحتى للحقيقة العليا»[٩٩] أى غور المعنى الكامن .

وعلى هذا فإن الإيقاع يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة فى القصيدة ، أنه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة ، وقد «يؤكد المعنى ويطرح معانى وتفسيرات وظلالا للمعنى ، ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللايحاء بالصراع داخل بنية القصيدة[١٠٠] .

الإيقاع إذن لا يحاكى أو يضيف فقط ، بل إنه يصارع المعنى أيضا ويكشف الصراع

داخل بنية القصيدة ، ولم يكن الإيقاع ليستطيع أن يقوم بهذا الدور ، لو كان مجرد إشارة بسيطة ذات دلالة وحيدة ومتفق عليها كإشارة المرور .

الإيقاع ليس إشارة بسيطة ، بل هو نظام إشارى مركب ومعقد ، مكون من العديد من الإشارات ، بل إن كل عنصر من عناصره هو فى حد ذاته نظام إشارى مكون من إشارات هى مفرداته ، ونتيجة لذلك فإن الدلالات التى يعطيها الإيقاع ليست بسيطة ، ولا متفقا عليها ، إن الإشارات الشعرية إشارات ايقونية iconic أو تصويرية أى أنها متعددة الدلالات ، مكثفة المعانى من ناحية ولا تؤدى معانيها بشكل مباشر من ناحية أخرى ، وذلك «لأنها لا تنقسم بسهولة إلى شكل ومضمون كما تنقسم العلامه فى اللغة الطبيعية[١٠١] . . . إنها بناء رمزى مثل الإستعارة»[١٠٢] .

هل معنى ذلك أن الإيقاع «يوحى» بمعان متعددة أو بظلال للمعنى كما تعمد الدراسات ذات الاتجاه المثالى ؟ الحقيقة أن علوم المعلومات والإشارات والاتصال قد وفرت قدرا عاليا من العلمية فى أدوات قياس الدلالة اللغوية . يقول سول سابورتا : «إن اللغة يمكنها أن تحقق الغرض الجمالى معتمدة على الوظيفة التواصلية التى هى جزء من تعريفها»[١٠٣] ، ومثل هذه العبارة تنفى الاجتهادات السابقة الخاصة بالوظيفة الايحائية للغة الشعر ، وبتراجع الوظيفة التواصلية على حد قول ياكوبسون ، إن اللغة الشعرية ، التى هى تنظيم جديد للغة العادية ، بتركيبها المعقد من نظم مختلفة إيقاعية ومجازية تحمل قدرا من الأعلام information (بالمعنى الواسع) تتجاوز إلى حد كبير القدر الذى تحمله اللغة العادية ، ذلك أن تدخل أكثر من نظام فى اللغة الشعرية يعطيها هذه الامكانيات .

إن كل نظام إشارى يحمل قدرا من الاعلام يمكن قياسه ، فإذا أضيفت مجموعة من النظم الإشارية إلى بعضها البعض تضاعف كم الاعلام ، لا بمقدار تضاعف هذه النظم فحسب بل بمقدار يتجاوز كم اعلام تلك النظم مجتمعة ، لأن هذه النظم جميعا ـ حين تكون نظاما اشاريا كبيرا ـ تعطى حاصلا مختلفا كميا ، وكيفيا أيضا بفضل التفاعل بين هذه النظم الفرعية . .

والنظام الإيقاعى أكثر النظم الإشارية فى القصيدة تعقيدا ، وهو يحمل كما من الاعلام سبق أن ذكرنا بعض ملامحه فى الفقرات السابقة ، غير أن هذا الكم ينمو ويتخذ اشكالا مختلفة إذا ما تذكرنا أنه يضاف إليه حصيلة التداخل والصراع بين عناصر الإيقاع هذا الصراع الذى يؤدى قيمة جمالية أساسية فى عصرنا الحديث ، بل فى علم الجمال بصفة عامة : كم متوتر (جمالى) من المعانى .

«إن القصائد الرديئة هى القصائد التى لا تحمل اعلاما او تحمله بكميات غير كافية ،

والإعلام يتحقق فقط حينما لا يمكن تخمين النص مسبقا ، ان العلاقة (شاعر/قارىء) علاقة توتر وصراع دائما ، وكلما كان الصراع حادا ، كلما كسب القارىء من نضاله . . ومن هنا نستنتج أن القصائد الجيدة ، تلك القصائد التي تحمل إعلاما شعريا هي القصائد التي تكون كل العناصر فيها متوقعة وغير متوقعة في آن واحد(١٠٤) .

و «العلاقة المميزة للشعر ـ إذن ـ كما يقول « فريد » لا تكون في غياب المعنى بل تكون في تعدد المعاني»(١٠٥) .

إن قانون الصراع في بنية الإيقاع الشعرى هو الذى يزيد كم المعلومات الشعرية ويزيد قيمة التوتر التي هي أساس الشعر ، والوعى بهذا القانون يمكن الشاعر أن يكشف للنفس عن كل ما هو جوهرى وعظيم سام وجليل وحقيقى « كما يقول هيجل ولكن الهدف لا يتحقق عن طريق السعى إلى أن يكون العمل الفنى تصالحا للاضداد كما يقول هيجل نفسه ، ولكن عن طريق » تشكل المادة الواعى وعن طريق ظهور التناقضات ثم حلها كما يقول لينين»(١٠٦) .

وهكذا يساعد الإيقاع الشعر على تحقيق وظيفته في الامتاع والمعرفة والتغيير لا بالنسبة للأفراد فقط ، بل بالنسبة للمتلقين جميعا أي بالنسبة للمجتمع .

أن الإيقاع بتنظيمه إنما يعكس الظروف الاجتماعية التي يتخلق فيها ، لأن الإشارات لا تنفصل اطلاقا عن الوضع الاجتماعي التي هي جزء منه كما هو الأمر بالنسبة للغة(١٠٧) وهذا يعنى أن الإشارة الفنية الجيدة هي التي تكشف عن النمطى في اللحظة التاريخية ، وتكشف في نفس الوقت ، إمكانيات التفجر والتفلت ـ في هذه اللحظة ـ نحو إيقاع المستقبل على كل المستويات الفنية والاجتماعية .



الهوامش :

١) راجع محمود الحفنى : الموسيقى النظرية ، رابطة الاصلاح الاجتماعى ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٩ .

(٢) راجع James Reves: Undarstanding poetry, Heineman, London. 1955. p., 127.

Boulton, the Anatony of poetry, Routledge, and Kegan. paul Ltd. London. 1953.

(٣) جورج طومسون : دراسات ماركسية فى الشعر والرواية ، ترجمة د . ميشال سليمان ط ١ دار العلم ، بيروت ١٩٧٤ .

(٤) مصطلح التغيير هو إنجاز الفلاسفة المسلمين ، فهو عند ابن سينا « ألا يستعمل (القول) كما يوجبه المعنى فقط ، بل ان يستعير ، ويبدل ، ويشبه» (الخطابه ، الجزء الثامن من المنطق ، تحقيق الدكتور محمد سليم سالم ، المطبعة الاميرية ، القاهرة ١٩٥٤ ص ٢٢) وهو عند ابن رشد «اخراج القول غير مخرج العادة» (تلخيص الخطابة تحقيق وشرح الدكتور محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٧ ص ٥٣١ - ٥٤١) وراجع بشأن هذا المصطلح : الفت الروبى : نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين ،

دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٣ ص ٢٤٢ - ٢٤٨ .

(٥) الانحراف مصطلح من إنتاج الأسلوبين - فى الغالب ، وقد استخدمه

Jean Cohen, structure du langage poetique, Flammarion paris 1966 p. 75, p. 96.

وهو مستخدم أيضا فى دراسات عربية عديدة ، راجع عبد الحكيم راضى : نظرية اللغة فى النقد العربى مكتبة الخانجى بمصر ١٩٨٠ الفصل الثانى ومواضع أخرى

والمصطلح ترجمة للمصطلح الإنجليزى Ecart والفرنسى Deviation والبعض يترجمه «الانزياح» .. (راجع عبد السلام المسدى : الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب : تونس ١٩٧٧ ص ٢١) . . . .

(٦) مصطلح النظام كثير الاستخدام ، وأما مصطلح فك الآلية فهو إنجاز الشكلين الروس راجع :

Erlich, V. : Russian Formalism, History, Doctrine, Mautons Co., paris, The Huge 1955. P. 183-185.

(٧) تغريد السيد عنبر (دكتوره) : دراسات صوتية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، القاهرة جـ ١ سنة ١٩٨٠ ص ١٦ ، ١٧ ، وراجع ايضا تمام حسان (دكتور) : اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ ص ٣٤ .

(٨) راجع عبد الرحمن أيوب : (دكتور) أصوات االلغة ط ٢ مطبعة الكيلانى بالقاهرة ، سنة ١٩٦٨ ص ١٣٧ .

(٩) راجع أحمد مختار عمر (دكتور : دراسة الصوت اللغوى ط ١ عالم الكتب القاهرة ، ١٩٧٦ ص ٩١ - ٩٢ .

(١٠) راجع عبد الرحمن ايوب المرجع السابق فى الصفحات ٩٥ - ١٥٦ ، وأيضا سعد مصلوح : دراسة السمع والكلام ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨٠ صفحات ٣٨ ، ٣٩ ، ٢٦٧ ، ٢٧٢ .
(وإبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، نهضة مصر ، ط ٢ ١٩٥٠ ص ٦ - ٨ ومحمود السعران : علم اللغة العام ، مقدمة للقارىء العربى ، دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٢ ط ١ ، ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(١١) راجع إبراهيم إنيس : الأصوات اللغوية ، مرجع سابق ص ٨٧ - ٩٢ وأيضا زبيدة طالب : البحث الصوتى عند ابن جنى ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ١٩٧٩ ص ٨٦ .

(١٢) Derek, Attridge, The Rhythms of English Poetry, Longman, New York,. 1982. pp. 76-77.

(١٣) راجع محمد مندور (دكتور) : فى الميزان الجديد نهضة مصر ، القاهرة د ت ص ٢١٤ .

(١٤) راجع إيرليخ ، مرجع سابق ص ١٨٨ ، وأيضا .
Jakobson, "Linguistics and poetics" in style in Language, Ed. by Thomas sebeok M.I.T. U.S.A. 1978, p. 360.

(١٥) راجع Lanz, The physical Basis of Rime, Stanford University press, 1931, pp. 204-205.
وراجع ايضا شكرى عياد (دكتور) موسيقى الشعر العربى ، دار المعرفة ، القاهرة ط ١ ١٩٦٨ ص ٤٥ - ٤٦ .

(١٦) راجع مثلا Chatman, S. Atheory of Meter. Moutan& Co. London 1963. P. 30

(١٧) عبد الرحمن أيوب ص ١٤٨ وهو يرى أنه لا علاقة بين طول المقطع وطول الصوت لأن طول المقطع يعتمد على عدد الأصوات التى تكون المقطع مهما استغرق النطق بها من زمن قصير أو طويل ، ونظن أن هذا الرأى فيه خلاف ، حيث أن المقطع يتكون من أصوات بكمياتها وأن كميته تتحدد من جملة كميات الأصوات المكونة له وهذا يتضح فى تقسيم المقاطع إلى قصير وطويل وزائد الطول حسب الأصوات المكونة لها .

(١٨) راجع عن نظام المقاطع فى العربية :
ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٩٧ .
محمود فهمى حجازى : المدخل إلى علم اللغة ، دار نشر الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ٥٣
عبد الرحمن أيوب : المرجع السابق ص ١٤٠ وما بعدها .

(١٩) عبد الرحمن أيوب : نفس المرجع والصفحة .

(٢٠) الخطيب التبريزى : الكافى فى العروض والقوافى ، تحقيق الحسانى حسن عبد الله مطبعة الخانجى ، القاهرة سنة ١٩٧٧ ص ١٨ .

(٢١) كانتينو : دراسات فى اللسانيات العربية ص ١٩٨ نقلا عن :
محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الاسلوب فى الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس سنة ١٩٨١ ص ٣٤ .

وراجع عن المقاطع الشائعة فى العربية ببعض التفصيل إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٩٧ ـ ١٠٢ .

(٢٢) راجع تمام حسان مرجع سابق ص ٧١

(٢٣) كنا قد اعتمدنا على هذا الاحساس فى كتابنا موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو «واعتبرنا أن حروف المد عنصر ابطاء للإيقاع» وإن الزحافات عنصر اسراع له ـ فى الغالب ـ تقوم بدور هام فى تنويع النمط الوزنى المطلق والمجرد ، ونرانا هنا لا نحتاج إلى ذلك كثيراً ما دامت المقاطع معيارا اكثر دقة فى قياس السرعة والبطء كما سيتضح فيما بعد .

(٢٤) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، الانجلو المصرية ، القاهرة ط ٣ ، ١٩٦٥ ، ص ١٤٩

(٢٥) The Enceyelopaedia of islam, New Edition, Leiden- London copyright 1966, pp. 661-677.

مادة عروض

(٢٦) محمد مندور . فى الميزان الجديد ص ٢٤٠ .

(٢٧) كمال أبو ديب . فى البنية الايقاعية للشعر العربى . دار العلم للملايين ، بيروت سنة ١٩٧٤ ص ٧٤

(٢٨) يقول فى موسيقى الشعر العربى : « أن القول بأن الشعر العربى شعر ارتكازى كالشعر الانجليزى والألمانى قول ليس له ـــ حتى الان ما يسنده من نتائج البحث اللغوى ، ولعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربى بانه شعر كمى ، أن يكون أدنى إلى الصواب ، على أننا إذ ننفى كون اللغة العربية لغة نبرية ، أو كون عروضها عروضا نبريا ، لا نعنى أن اللغة العربية خالية من النبر ولا أن النبر لا دور له فى العروض العربى » ص ٤٥ .

(٢٩) Attridge, The Rhythms of English Poetry, Ibid. P. 31

(٣٠) أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوى ، مرجع سابق ص ١٩٠

(٣١) المرجع السابق ص ١٨٨ ومثال للغات الاولى الصينية والانجليزية ، وللنوع الثانى الفرنسية ، ويسمى النبر فى الحالة الاولى فونيما ثانويا أو فوق تركيبى .

راجع كمال بشر ص ١٦١ ـــ ١٦٢ ، وسعد مصلوح ص ١٨٠ .

(٣٢) برجشتراسر ، التطور النحوى للغة العربية ، المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨١ ص ٤٦ ، وراجع فى هذا المجال أيضا نص كانتينو فى كتابه « دروس فى علم اصوات العربية » ترجمة صالح القرمادى ، الجامعة التونسية ، تونس ١٩٦٦ ، ص ١٩٤ ١٩٥ .

ونصوص أخرى كثيرة فى دراسة فى دراسة الدكتور مجاهد عبد الرحمن : الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جنى فى مجلة الفكر العربى بيروت عدد ٢٦ مارس ١٩٨٢ ، وفى هذه الدراسة محاولة غير ناجحة لاستنطاق نص لابن جنى بهدف إيجاد مفاهيم النبر والتنغيم .

(٣٣) الفارابى : الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب العربى القاهرة د ت ، ص ١١٧٣ ، ويعلق المحقق على هذا النص بقوله ان النبرات هى الهمزات التى تميل إلى الياء .

(٣٤) ابن سينا : الخطابة مرجع سابق ص ١٩٨ ، ٢٢٣ .

(٣٥) ابن رشد ، تلخيص الخطابة : مرجع سابق ص ٥٩٤ .

(٣٦) ابن منظور : لسان العرب ط بولاق ، جـ ٧ ص ٣٩ .

(٣٧) ابن رشد : تلخيص الخطابة ص ٥٩٤ .

(٣٨) أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوى ، عالم الكتب ، القاهرة ط ١ ١٩٧٦ ، ص ٢١٠ ـ ٣١١ .

(٣٩ ، ٤٠) فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ص ٢٩٧ ـ ٢٩٨ .
(٤١) نفس المرجع ص ٣٠٨ .
(٤٢) د . شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ص ٤٩ ـ ٥٠ وراجع حول هذه الفكرة ايضا جويار ، المرجع المشار إليه سابقا ص ١٦١ من المخطوطة ، وجان كانتينو : دروس فى علم الأصوات العربية ، مرجع سابق ص ١٩٤ ـ ١٩٥ .
(٤٣) الأصوات اللغوية ، مرجع سابق ، راجع ص ١٠٦ عن قواعد النبر .
(٤٤) من هؤلاء الدكتور كمال بشر ، فى رسالة خاصة ، تعليقا على مسودة هذا البحث
(٤٥) صفحات ٣٠٢ ، ٣٠٣ ولابد من الإشارة إلى أن الدكتور شكرى عياد يوافق على هذه القواعد (راجع ٤٣ من موسيقى الشعر العربى) .

(٤٦) بحث الدكتور تمام حسان مناهج البحث فى اللغة ط ١ ص ١٦١ ـ ١٦٢ وسلمان العانى
Arabic phonology, Indiana university, Mounon, 1970, p. 8
نقلا عن أحمد مختار عمر ص ٣٠٨ ـ ٣٠٩ .
(٤٧) الرمز الدولى للنبر القوى هو خط رأسى قصير فوق أول حروف المقطع المنبور .
(٤٨) راجع الأصوات اللغوية ص ١٠٥ ، وموسيقى الشعر ط ١ ص ١٦٥ .
(٤٩) نقلا عن شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ص ٦٨ ـ ٦٩ حيث تعرض النظرية وتناقش .
(٥٠) المرجع السابق ، نفس الصفحات ، أما فكرة ازمنة الأوزان فهى انجاز الاستاذ محمد حبيب استاذ العروض الموسيقى بمعهد الموسيقى العربية .
(٥١) راجع تفصيل هذه القضية فى كتاب Chatman مرجع سابق ص ١٨٧ وما بعدها .
(٥٢) راجع مقالة Around فى دائرة المعارف الاسلامية مرجع سابق ص ٦٧٧ ـ ٦٦٧ .
وراجع محمد مندور : فى الميزان الجديد ص ٢٤٠ ، حيث يعتمد هذه القواعد فينبر الوتد المجموع أساسا ، ويرى أن عودة هذا النبر هى التى تكون إيقاع .
(٥٣) قايل ، المرجع السابق ص ٦٧٤ .

(٥٤) تدخل على الوتد المجموع ـ مثلا ـ العلل الاتية : الترفيل والبتر ، والحذذ والصلم ، وزحاف الطى إذا كان الوتد المجموع آخر جزء كما فى البسيط والرجز وزحاف الخزل كما فى الكامل ، والخبن كما فى الرمل والخفيف والخبب ، راجع حاشية السيد الدمنهورى على الكافى ، مكتبة السيد محمد عبد الواحد الطوبى بمصر ١٣٢٢ هـ ص ٩٦ . وراجع القسم الأول من الكتاب .
(٥٥) فى البنية الإيقاعية ، سابق ص ٤١٨ .
(٥٦) المرجع السابق ص ٣١٢ .
(٥٧) فى هذين الفصلين ـ اللذين كتبا فى فترة زمنية سابقة للفترة التى كتب فيها معظم فصول الكتاب ، يعتمد أبو ديب الأساس الكمى لإيقاع الشعر العربى وبدأ من الفصل الرابع ، يتراجع عن هذا الأساس ، لصالح الأساس النبرى .
(٥٨) نفسه ص ٣٠٧ ، والعبارة الأخيرة غير دقيقة التركيب والدلالة ، وفهمنا منها أنها تعنى أن اللغ العربية ـ بالذات ـ يمكن فيها تحديد النبر الشعرى على الوزن النظرى مسبقا .
(٥٩) نفسه ص ٣٠٩ ، وهو يخصص حديثه هنا عن الكلمات التى تتكون من النوى (ـ ٥) (ـ ـ ٥) (ـ ـ ـ ٥) والغريب أن هذه الكلمات بالذات ، هى التى سبق له أن رفض اعطاءها نبرا محددا إلا إذا دخلت فى السياق !!
(٦٠) نفسه ، ص ٣١٢ .

(٦١) نفسه ص ٣١٦ .

(٦٢) يعرف الكاتب نفسه النبر البنيوى (ص ٣١٠ من كتابه) بأنه «لا يغير طبيعة النبر الانعزالى ، أى حين يحدث ، فالكلمة تحتفظ بنبرها الانعزالى فى الموضع نفسه اى على المقطع نفسه ، ويأتى النبر البنيوى ليؤكد هذا النبر ثم يوسع مجال التأكيد ليشمل الكلمة كلها وعلى هذا التعريف ، يكون النبر البنيوى مساويا لما يسميه أنيس «نبر الجملة» (ص ١٠٨ الأصوات اللغوية) فهو يؤكد النبر الواقع فعلا ولكنه لا يزيد الكلمة نبرات ، بحكم دورها البنيوى كما فعل أبو ديب هنا .

(٦٣) فى البنية الإيقاعية ص ٤٠٠ .

(٦٤) راجع نقدهما لاسس عمل الخليل فى أكثر من موضع من كتابيهما .

(٦٥) راجع حول هذه النظرية شكرى عياد ص ٨٦ وكمال أبو ديب ص ٣٥٨ وما بعدها والنظرية فى الأصل إنجاز الشكلين الروس وخاصة عند توماتشيفسكى Tomochevski راجع مقالته Sur le vers فى كتاب Theorie de la Litterature, Textes des formalistes russes, presentes et traduits par Tzvelan Todorov, Seuil-paris 1965, p. 156.

٦٦) موسيقى الشعر ص ١٦٤

(٦٧) راجع ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٧٠ وأيضا مختار عمر : دراسة الصوت اللغوى ص ١٩٤ ، ومن المهم أن نلاحظ أن التنغيم له علاقة أيضا بالجهر لأنه ينتج عن اهتزاز الوترين الصوتين .

(٦٨) تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٣٠ ، وراجع أيضا كمال بشر الأصوات ص ١٨٩ ، وفاطمة محجوب : علم اللغة ودراسة الأدب ، مجلة الثقافة ، القاهرة مايو ١٩٧٦ ص ٩ وأيضا شاتمان ، نظرية الوزن ، مرجع سابق ص ٧١ ـ ٧٢

(٦٩) سعد مصلوح : دراسة السمع والكلام ص ٢٥٨ ـ ٢٥٩ .

(٧٠) الفارابى : الموسيقى الكبير ص ٢١٤ ، وفى نص المحقق .

(٧١) ابن سينا : الخطابة ص ١٩٦ .

(٧٢) الفت الروبى : نظرية الشعر ص ٢٤٥ ـ ٢٤٨

(٧٣) ابن رشد : تلخيص الخطابة ص ٥٢٦ ـ ٢٥٧ .

(٧٤) راجع يوسف حسين بكار : بناء القصيدة العربية عند النقاد القدماء ، رسالة دكتوراه ، جامعة القاهرة ، كلية الاداب سنة ١٩٧٢ ص ١٩٥ ـ ١٩٦ .

(٧٥) شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ص ٩٦ .

(٧٦) أنظر الشيخ محمد بن على الصبان : شرح على منظومته فى علم العروض ، المطبعة الوهبية بمصر ١٣٨٨ هـ ص ٧٥ ، وابن رشيق العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محى محمد الدين عبد الحميد المكتبة التجارية بمصر ط ٢ ، ١٩٥٥ جـ ١ ص ١٧١ .

(٧٧) لانز : الأسس الفيزيقية للقافية ، مرجع سابق ص ٤٩ ـ ٥٠ ، ١٣٨ .

(٧٨) راجع جابر عصفور (دكتور) مفهوم الشعر دراسة فى التراث النقدى ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٨ ص ٩٩ .

(٧٩) راجع حسين نصار (دكتور) القافية فى العروض والادب ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ ص ١١٤ .

(٨٠) راجع بشأن أهمية القافية :

Lotman, Analysis of poetic text. trans. by Johnson, copyright by Ardis/ Arbor, U.S.A. 1970, p. 48.

Weirather, The language of prosody, in language and style vol. Viii, No. 2, 1980, p. 141.

جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ترجمة سامى الدروبى ، دار اليقظة العربية بيروت ط ٢ ، ١٩٦٥ ص ٢٠٢ وما بعدها .

شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ص ١٠٩ - ١١٠ .
محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات ص ٤٦ .

(٨١) راجع دراستنا عن «التضمين فى العروض والشعر العربى» بمجلة فصول ، القاهرة سبتمبر ١٩٨٨ .
(٨٢) نقلا عن : جان كويزينيه : البنيوية ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، بيروت ، العددان ٦ ، ٧ سنة ١٩٨٠ ص ٤٦ .
(٨٣) نقلا عن : زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٦ ص ٤٨ وراجع عن مفاهيم البنية :

Lane, Introduction to structuralism, Basic Books, inc. publ., New-York 1970, p. 19.

(٨٤) راجع : حسن حنفى (دكتور) : هيجل والفكر المعاصر ، مجلة الفكر المعاصر ع ٦٧ سبتمبر ١٩٧٠ ص ٣١ - ٣٢ .
(٨٥) جال فال : طريق الفيلسوف ترجمة أحمد حمدى محمود ، مراجعة د . أبو العلا عفيفى ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ١٩٦٧ ، الألف كتاب ٦٣٧ ص ٥٢٠ ٥٢١ .
(٨٦) راجع ملحق الطبعة الفرنسية لكتاب لوكاتش «نظرية الرواية» طبعة جونتير ١٩٦٣ ص ١٥٧ - ١٥٨ وراجع عن مصطلح البنية عند ماركس كتاب لوفيفر :

L'ideologie structuraliste, ed. Anthoopos, paris 1971, p. 173.

(٨٧) النص لتنيا نوف (عضو جماعة براغ) نقلا عن :

Irlich, Russian Formalism, pp. 170-171.

(٨٨ Lotman, Analysis of poetic Text, pp. 46-61.

وراجع أيضا تينا نوف : مشكلة لغة الشعر ، الشعر نفسه - باريس ١٩٧٧ ، ص ٧٧ .
وراجع أيضا :

W. Rewar, "chbernetics and poetics: The Semiotic information of poetry" in semiotica, 25. 1979, pp. 293-301.

(٨٩) Stankiewicz, "Linguistics and the study of poetic Language", in style and Language, ibid, p. 80.

(٩٠) C. Srike, "Contributions to the study of verse Language" in Reading in Russian, ed. by l. Matezka.. R.I.T., copyright, 1971, pp. 150-151.

(٩١) راجع عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض ط ١ الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٦٨ المقدمة .
(٩٢) نقلا عن ستولنيتز : النقد الفنى ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ٩٧٤ ص ١٠٠ .

(٩٣) Chapiro, prosody Handbook, Horpor & Lów publ. New York 1965, p. 2.

وراجع أيضا : Erlich, (Translation), **Russian formalist criticism**, copyright, Nebraska University press, U. S. A. 1965, p. Xiii.

(٩٤) Frye, The Rhythm of frequence, in H. Gross **The structure of Verse,** Facett publ. inc. 1966, p. 175.

(٩٥) راجع حول مفهوم العلامة :
امينة رشيد (د .) السيميوطيقا مفاهيم وابعاد ، مجلة فصول العدد الثالث ، ابريل ١٩٨١ ص ٤٦ - ٤٧ .
وأيضا : Bakhtine, **le marxisme Et la philosophie du Langage,** pref. jakobson, ed. Minuit, paris 1971, p. 8.

(٩٦) راجع الفت الروبي : نظرية الشعر ، الفصل الثالث .

(٩٧) M. Gross, **sound and Form in modern poetry,** An Arbor paperback, U.S.A., 1973, p. 14

(٩٨) A. stein, "**Meter and Meaning,**" in gross, **The structure of Verse,** ibid., pp. 194-196.

(٩٩) ايرلخ : الشكلية الروسية : مرجع سابق ص ١٩٤ .
(١٠٠) ارنولد ستاين : الوزن والمعنى ، مرجع سابق ص ١٩٤ - ١٩٦ .
(١٠١) Y. Lotman, in **structure du texte artistique,** gallimard, paris 1975, p. 31.
نقلا عن أمينة رشيد ، مرجع سابق ص ٤٨ .
(١٠٢) هارفى جروس : الصوت والشكل فى الشعر الحديث ، مرجع سابق ص ٤
(١٠٣) S. saporta, The Application of linguistics to the study of poetic language, in style in language, ibid., p. 83.
(١٠٤) لوتمان : تحليل النص الشعرى ، مرجع سابق ص ١٢٧ - ١٢٨ ، ١٣٢ .
وراجع أيضا : ستانكفيتش ، مرجع سابق ص ٨١ .
(١٠٥) ايرليخ ص ١٥٨ .
(١٠٦) راجع الجمال فى تفسيره الماركسى ، مجموعة من العلماء السوفييت - ترجمة يوسف الحلاق ، دمشق ١٩٦٨ ص ١٤٣ - ١٥٧ .
(١٠٧) باختين : الماركسية وفلسفة اللغة ص ٦٣ ، ٩٦ .

نماذج تطبيقية



١ ــ لأنى غريب لبدر شاكر السياب

بدر شاكر السياب (١٩٢٦ - ٢٩٦٤) واحد من أهم الشعراء العراقيين والعرب المعاصرين ، فاليه ترجع ريادة المرحلة الناضجة من مراحل الشعر الحر ، لقد استطاع بحسه الإيقاعى العالى ، وبطاقته الفنية المتفجرة ، ووعيه الحاد بهموم وطنه أن يقدم نموذجا شعريا يغرى بالاحتزاء ، أو لنقل أنه قدم النموذج الشعرى الذى استطاع أن يجسد الاحتياجات الجمالية للمتلقى العربى فى آواخر الأربعينيات ، ثم الخمسينيات والستينيات ، وبذلك اعطى للشعر العربى وإيقاعه نقلة حقيقية يصعب تجاهل خصوصيتها .

والنموذج الذى ندرسه هنا هو قصيدة قصيرة كتبها سنة ١٩٦٢ حينما كان فى الكويت ، وهى قصيدة « لأنى غريب » .

نموذج لاجراءات التحليل (قصيدة لأني غريب)

	ل	همزة	ن	ى	غ	ر	ب	ع	ا	ق	ح	د	و	هـ	ف	ش	ت	ج	م	ص	س	ز	د	ط	ث	ض	خ
١ - لأني غريب ،	١	١	٢	٢	١	١	١																				
٢ - لأن العراق الحبيب	٣	١	٢	١		١	٢	١	١	١	١																
٣ - بعيد ، وأني هنا في اشتياق		١	٤	٣			١	١	٢	١		١	١	١	١	١	١										
٤ - إليه ، إليها ... أنادي : عراق	٢	٣	١	٣		١		١	٣	١		١		٢													
٥ - فيرجع لي من ندائي نحيب	١	١	٣	٤	١	١	١	١	١		١	١			١			١	١								
٦ - تفجر عنه الصدى			١			١		١	١			١		١		١	١	٢		٢							
٧ - أحس بأني عبرت المدى	١	٢	٢	١		١	٢	١	١		١	١					١		١		٢						
٨ - إلى عالم من ردى لا يجيب	٣	١	٣	٢		١	١	١	٤			١						١	٢								
٩ - ندائي ،		١	١	١					١			١															
١٠ - وإما هززت الغصون	١	١	١		١				١				٢	١			١	١	٢	١		٢					
١١ - فما يتساقط غير الردى :				٢	١	٣			٣	١		٢			١		١		١		١			١			
١٢ - حجار						١			١		١							١									
١٣ - حجار ، وما من ثمار			٢			٢			٣		١		١					١	٣						١		
١٤ - وحتى العيون	١		١	١				١	١		١		٢				٢										
١٥ - حجار ، وحتى الهواء الرطيب	١	١	١	١		٣	١		٢		٢		٢	١			٢	١						١			
١٦ - حجار يندّيه بعض الدم .			٢	٣		١	١	١	١		١	٤		١				١	١							١	
١٧ - حجار ندائي ، وصخر فمي		١	٣	٢	٢	٢			٢		١	١	١		١			١	١	١			١				
١٨ - ورجلاي ريح تجوب القفار .	٢		١	٢		٣	١		٢	١	١		١	١	١		١	٢									
	١٦	١٧	٣٠	٢٨	٦	٢٢	١١	٩	٢٠	٥	١٠	١٣	١٠	٨	٥	٢	١٠	١١	١٢	٤	٣	٢	١	٢	١	١	١

(أ) من الملاحظة الأولى لتقسيم الأسطر إلى مقاطع ، نجد أن نسقا يتكون من توالى مقطع قصير ومقطعين طويلين (ب ــ ــ) هو الذى يشيع تكاراه فى القصيدة ، بحيث يمكن القول أنه هو النسق الأساسى ، وذلك أنه يرد ٣٦ مرة . ولهذا يمكن اعتباره العنصر الأساسى فى تكوين نظام القصيدة المقطعى ، ويكن تسميته عنصر الثبات .

وبالإضافة إلى هذا النسق ، نجد ثلاثة أنساق أخرى تختلف عنه :

الأول : يتكون من توالى مقطع قصير ثم مقطع طويل ثم مقطع قصير (ب ــ ب) وقد ورد خمس مرات فى القصيدة .

الثانى : يتكون من توالى مقطع قصير ومقطع زائد الطول (ب ⌒) ويأتى اثنتا عشرة مرة فى نهايات الأسطر .

الثالث : يتكون من توالى مقطع قصير ومقطع طويل (ب ــ) وقد ورد خمس مرات فى نهايات الأسطر .

ونلاحظ أن هذه الأنساق الثلاثة بالإضافة إلى النسق ـ الأساسى ، مقبولة عروضيا . فالنسق الأساسى (ب ــ ــ) يساوى تفعيلة (فعولن) التى هى أساس وزن المتقارب . والنسق (ب ــ ب) يساوى تفعيلة (فعولُ) الناتجة عن (قبض) فعولن . والنسق ب ⌒) يساوى تفعيلة (فعولْ) الناتجة عن علة (القصر) . والنسق (ب ــ) يساوى تفعيلة (فعو) الناتجة عن علة (الحذف) ونلاحظ أن النسقين الأخيرين لا يردان الا فى نهايات الأسطر ، وهذا أمر يتوافق مع النظرة العروضية التى لا تجيز استعمال العلل الا فى الاعاريض والأضرب . وربما يكون لإقامة الشاعر لنظامه المقطعى (الوزنى) فى اطار الشرعية العروضية دلالة فيما بعد .

والتركيب المقطعى للقصيدة يبرز كبنية أو كنظام ، بالمعنى الجدلى . أنه ليس كتلة مغلقة متجانسة العناصر تماماً ، بل تتوفر فيه عناصر تعمل على تثبيت النظام ، وهى الأساس فيه ونقصد النسق الأساسى (ب ــ ــ) ، وعناصر أخرى تعمل ـ فى عكس الاتجاه ـ على تفكيك هذا النظام وانتهاكه ونقصد الأنساق الثلاثة الأخرى .

ونظريا ، فإن مثل هذا النظام الذى تجرى فى داخله الحركة والصراع ، يكون اكثر ثراء وخصوبة من نظام آخر ، تزداد فيه درجة التجانس بين العناصر وتقل فيه درجة الصراع .

واذا أنعمنا النظر فى توزيع هذه الأنساق المقطعية داخل القصيدة ، نلاحظ الآتى :

أولا : أو النسقين الثانى والثالث لا يردان الا فى نهايات الاسطر كما سبق القول .

ونظن أن التفسير بحدود الشرعية العروضية وحده لا يكفى ، بل لابد من البحث عن الأسباب التى أدت بالشاعر الى توزيعها على هذا النحو . وسوف نرجىء الحديث عنها لحين الحديث عن التنغيم لانها الصق به ، سواء فى كيفية توزيعها أو فى توظيفها .

ثانيا : أن النسق الأول (ب ـ ب) قد ورد فى الأسطر ٥ ، ٦ ، ٧ ، ١١ (مرتين) ، ومعنى هذا لأنه لا يرد فى الأسطر من ١ ـ ٤ ، أو فى الاسطر من ١٢ ـ ١٨ . ومن ثم فإنه فى حين يترك الفرصة لتواجد الإنساق الأخرى (وخاصة النسق الأساسى) فى المجموعتين (١ ـ ٤ ، ١٢ ـ ١٨) يقلل من تواجدهما فى المجموعة (٥ ـ ١١) وبتأمل اسطر هذه المجموعة ، نلاحظ أنها هى الأسطر التى تكون المحور المعبر عن النداء ، من خلال المفردات (ندائى ، الصدى ، لا يجيب ، ندائى ، هززت) وهذا المحور هو بؤرة الصراع فى القصيدة ، بعد تقرير الغربة فى المجموعة الأولى (١ ـ ٤) ، وقبل الاستسلام للموت فى المجموعة الأخيرة (١٢ ـ ١٨) .

لقد قام النسق الأول (ب ـ ب) بدور أساسى بتواجده فى هذا المحور . فقد ساعد على أن تأتى الأسطر مسرعة ، بسبب نقص المقاطع الطويلة . وقد جاءت نسبة سرعة هذه الأسطر مرتفعة إلى أعلى نسبة فى القصيدة (٤,٥ تقريبا) ، وتصل فى السطر ١١ إلى أعلى نسبة بين أسطر هذه المجموعة (٤ ١١) ، بينما نجد أن بقية أسطر القصيدة تدور حول النسبة العادية للسرعة (٤) وهى النسبة التى يمكن اعتبارها النسبة الأساس/الثبات . ولا يشذ عن هذه النسبة ـ بالاضافة إلى المحور (٥ ـ ١١) ـ الا السطران (١٥ ، ١٦) ، حيث ترتفع قليلا بنسبة (١/٢٢) تعبيرا عن قدر من الانفعال قبل أن يهمد الشاعر تماما فى نهاية القصيدة ضد قرار السرعة (٤) .

(ب) يمكن القول أن أكثر نماذج النبر شيوعا فى هذه القصيدة ، هو النموذج الذى يقع فيه النبر على المقطع الطويل الأول من النسق المقطعى الأساسى : (ب ـ ـ) . فهذا النموذج يرد أربعا وعشرين مرة ، أى أنه النموذج الأساسى/الثبات فى القصيدة . فعدد مرات وروده أكثر من عدد مرات ورود أى نموذج آخر ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإنه يمثل النموذج النبرى المثالى الذى يجب أن يكون عليه (فعولن) فى المتقارب . أما النماذج الباقية فيمكن اعتبارها عناصر انتهاك النظام النبرى ، حيث تتجاوز هذا النموذج المثالى بالحذف أو الأضافة أو التعديل .

ونلاحظ :

أولا : أن كل الأنساق المقطعية التى سبق رصدها تحمل نبرا ، ما عدا النسق (ب ـ) فهو لا يحمل نبرا فى أربع من مرات وروده ، ويحمل نبرا فى مرة واحدة (فى السطر ١٧) .

ومعنى هذا سيطرة النماذج خفيفة النبر على القصيدة بنسبة مرتفعة جدا مقارنة بنصوص أخرى للسياب .

ثانيا : أن هذا النموذج (ب ـ) والنموذج (ب ⌒) يزدادان فى نهايات السطور ، وأن عملهما ، بالتالى مرتبط بالمستوى التركيبى ، وسوف نترك معالجتها حتى الوصول اليه .

ثالثا : أن معظم مرات النماذج الستة الأخرى ، تأتى فى المحور الأوسط (محور النداء) حيث التوتر الناجم عن النداء والاستجابة له . وسوف نحاول أن نتتبع توزيع هذه النماذج فى القصيدة ، وكيفية توظيفها .

النموذج ٢ (ب ١ـ ١ـ) يتكون هذا النموذج من مقطع قصير ثم مقطعين متوسطين منبورين . ومن ثم فإنه يحمل نبرة زائدة عن المعتاد ، أى ضعف النبر المعتاد . وهذا يعنى أن القيمة الإعلامية للنبر تتضاعف فى هذا النموذج ، بالمقارنة بالنموذج الشائع (ب ١ـ) .

واذا لاحظنا الاسطر التى يوجد فيها هذا النموذج ، أدركنا أن معظمها يقع فى اطار محور النداء . وبتفصيل ، نجد أن هذا النبر الزائد وقع على الكلمات التالية : من (فى السطر ٥) ، الصدى (٦) ، المدى (٧) ، الردى (١١) ، ثم الدم (فى السطر ١٦) . ويقودنا هذا التوزيع الى أن الشاعر يود أن يؤكد على كلمات محددة بقصد ابرازها ، فهو يريد أن يبرز (من) فى السطر ٥ ، ليؤكد أن النحيب من نفس النداء ، مشيرا أن يبرز النداء ، فهو نداء ذو نحيب ، وبذلك يكشف عن واحدة من أهم الخصائص التى تجعله نداء يستجاب له (فيما بعد) بالحجار . وفى السطر السادس يؤكد الشاعر كلمة الصدى التى تكشف أيضا أن النحيب موجود فى النداء ، وأن الصدى هو الذى يبرزه ويوضحه . وفى السطر السابع يتم التركيز على (المدى) ، واذا عرفنا طبيعة هذا المدى (الى عالم من ردى لا يجيب) ، أدركنا الطبيعة المؤلمة لهذا المدى (عكس ما قد توحى به الكلمة مفردة) . وفى السطر (١١) يؤكد الشاعر على (الردى) . وهو تأكيد واضح الدلالة على نتيجة النداء المؤلمة . تأكيد هذه الكلمات الأربعة بنبرة زائدة يحمل اذن هدفين : الأول هو الكشف عن طبيعة النداء المنتحب ، والثانى هو تبيان الاستجابة المؤلمة لهذا النداء المنتحب . ويؤكد هذه النتيجة التركيز على كلمة (الدم) فى السطر (١٦) .

النموذج ٣ (ب ـ ـ) فى هذا النموذج يخلى النبر العادى من المقطع الطويل الأول ، ويعطى للمقطع القصير . وسوف نجد الهدف من ذلك فى السطر الثالث هو تأكيد الغربة ، من خلال سياق المحور الأول (محور الاغتراب) عامة .

النموذج ٤ (ب ـ ـ١) . النبر فى هذا النموذج ينتزع من المقطع الطويل الأول ويعطى

للمقطع الطويل الثانى . وهذا يعنى نزع التأكيد عن الأول لصالح تأكيد الثانى ، ونجد أن هذا الفعل حادث فيما يختص بالسطر (١٨) حيث يؤكد الشاعر على (لا) التى هى علامة التثنية فى الكلمة . ومن الواضح أن النبر هنا يلعب دورا فى تأكيد التهكم حيث يدرك الشاعر أنه لا يمتلك سيقانا بعد أن شله المرض . والتهكم هنا يتأكد من عدمية الفعل فى السطر كله (ريح تجوب القفار) . ومن ثم فإن دور النبر هنا يقوم على المفارقة .

أما فى السطر (٨) ، فإن نبر (من) يبدو بهدف ابراز انفصالها عن الصوت الذى يليها (ر) منعا من اندغامهما معا مع صوت واحد . ولذا ينبر المقطع التالى أيضا لابراز الراء فى النطق . وهنا سنجد أن دور النبر دور صوتى فى المقام الأول . ونفس الأمر سنجده فى السطر (١٦) حيث أن تأخير النبر جاء نتيجة طول الكلمة وتعدد مقاطعها .

النموذج (٥) (ب١ ـ ـ١) . هذا النموذج يحمل كما مركبا من الانتهاكات النبرية ، تتمثل فى : أولا : إخلاء المقطع حامل النبر المعتاد من نبره . ثانيا : اعطاء هذا النبر اما للمقطع القصير أو الطويل الثانى . ثالثا : زيادة نبرة على أحد المقطعين : القصير أو الطويل الثانى .

وهذا الانتهاك المثلث يبدو واضح الدلالة فى السطر الثامن حيث يوجد هذا النموذج مرتين (الى عالم) (ردى لا) وهى دلالة تعكس ما فى السطر من كثافة شديدة فى رد النداء ، بعالم من ردى لا يجيب (يجيب نفسها تحمل نبرا على المقطع زائد الطول ، وهو أمر له أهمية فائقة فى هذا السياق) .

النموذج ٦ (ب١ ـ١ ـ١) . من الواضح أن الكم الاخبارى الذى يحمله نبر هذا النموذج يزداد ضعفين عن نموذج النبر العادى ، وهذا لم يحدث فى هذه القصيدة الا مرة واحدة فى السطر (١٣) خاصة فى (وما من) حيث يشتد الصراع ويعنف بين رغبة الشاعر فى الحياة وما يلقاه من عدمية الاستجابة المطلقة ، وهنا نجد أن تأكيد النفى يبدو كأنه ينتزع من أعماق الشاعر بألم شديد ، ولا شك أن تأكيد النفى بهذه النبرات الثلاثة يحمل كما اخباريا عاليا يوصل معاناة الشاعر فى نهاية محور الصراع (الأوسط) وبداية محور الاستسلام (الاخير) .

هذه النماذج لا تعمل متفردة كما بدا ، ولكنها تشترك جميعا فى صنع عنصر الانتهاك للنظام النبرى . انها تتناقض مع عنصر الثبات : النموذج الأساسى ، بدرجات متفاوتة . ولقد سبق أن أشرنا إلى أن نماذج الانتهاك لتركز فى محور التوتر (الاوسط) حامل دلالة الرغبة فى الانطلاق ، والفكاك من قيود الغربة والمرض ، وخاصة فى السطرين (٨ ، ١١) حيث الردود الحادة على النداء ، والكشف العميق عن صداه الذى سبق أن اكتشفنا أنه

صعيف وأنه ليس نداء الحياة وانما نداء الموت وتلك هى الرؤ ية الأساسية فى قاع القصيدة ، والتى ينتهى اليها الشاعر فى المحور الثالث .

أن نسبة عناصر الانتهاك الى عناصر الثبات فى النظام النبرى للقصيدة هى $\frac{٢٦}{٥٦}$ = ٤٧٪ تقريبا . وهذه النسبة تقل فى السطرين الاخيرين الى ٣٧٪ مما يوحى بتراجع الشاعر مستسلما فى النهاية الى قيود النظام ، والى عناصر الثبات فيه ، بعد انتهاء محور التوتر وبقاياه .

(حـ) تتكون قصيدة « لانى غريب » من احدى عشرة جملة نحوية هى :

١ ـ لانى غريب ، لان العراق الحبيب بعيد ، وأنى هنا فى اشتياق اليه ، اليها ، أنادى : عراق .

٢ ـ فيرجع لى من ندائى نحيب تفجر عنه الصدى .

٣ ـ أحس بأنى عبرت المدى الى عالم من ردى لا يجيب ندائى .

٤ ـ واما هززت الغصون ، فما يتساقط غير الردى .

٥ ـ حجار .

٦ ـ حجار وما من ثمار .

٧ ـ وحتى العيون حجار .

٨ ـ وحتى الهواء الرطيب حجار يندبه بعض الدم .

٩ ـ حجار ندائى .

١٠ ـ وصخر فمى .

١١ ـ ورجلاى ريح تجوب القفار .

وتتكون القصيدة من ثمانية عشر سطرا شعريا تتضمن الجمل السابقة ، وهذا يعنى :

١ ـ أن معظم الجمل النحوية قد شملت عددا من أسطر القصيدة ، وأن بعض الجمل النحوية يكتمل فى وسط السطر الشعرى (١٥ مثلا) .

٢ ـ أن استقلالاً تاما بين كل جملة نحوية والأخرى ، لا يتوفر الا فى ثلاث من الأحدى عشرة جملة ، وأن الاتصال بين الجمل الباقية يتم عبر الحروف (ف ، و) أساسا وعبر النقطتين التفسيريتين مرة (٤ ، ٥) .

أن هذه العلاقة المتشابكة بين نمطى التركيب ، تؤدى بنا إلى التعليق ، وهو مصطلح يعنى الارتباط بين السطرين . ويأتى سبع مرات فى القصيدة يأخذ فى ثلاث منها ، شكلا قويا

(ويسمى التضمين) كما فى السطرين ٩ ، ١٠ والسطرين ١٤ ، ١٥ وفى الاربعة الباقية يأتى عاديا كما فى الاسطر ٢ ـ ٣ ، ٣ ـ ٤ ، ١ ـ ٤ ، ٧ ـ ٨ ، ١٠ ـ ١١ ، ١٥ ـ ١٦ .

ومن الواضح أن حالات التعليق هذه غالبة على معظم أسطر القصيدة ، وهذا يعطى دلالة على الدفقة التى تنتاب القصيدة ، بحيث تبدو جملة واحدة بينها فواصل ، أو عبارة واحدة مكونة من عدة جمل غير منفصلة .

وفى سياق أداء التعليق لمهمة الترابط هذه ، تقوم عملية صراع بين عنصرين هامين فى نهايات الاسطر . هذان العنصران هما نغمة التعليق من ناحية ، والمقطع زائد الطول المنبور من ناحية أخرى . فنغمة التعليق تعطينا احساسا ، إذ ننطق أو نسمع ، بالحاجة إلى الاكتمال فى السطر التالى ، بينما يقف المقطع زائد الطول المنبور ضد هذه الحاجة تماما ، لأنه يشعرنا بالاكتمال وانتهاء السطر . وفى ظل هذا التوتر بين العنصرين يعدل كل عنصر من قوة الآخر ، ويقلل من تأثيره . ونستطيع أن نلاحظ تأثير كل من العنصرين بدون الآخر فى الاسطر الاربعة الأولى مثلا ، حيث أن نغمة التعليق أضعف بسبب بعد طرفى الجمل : (لأن . . أنادى). ولذا نجد أن تأثير المقطع زائد الطول المنبور واضح كفاصلة حادة بين السطور ، رغم أنها جميعا أجزاء فى جملة نحوية واحدة . أما فى السطرين ٨ ، ٩ : فسنجد أن تأثير المقطع زائد الطول المنبور يزول تقريبا بفعل حاجتنا الملحة الى استكمال الجملة فى السطر التالى ، بحيث يمكن أن نتجاهل تماما وجود هذا المقطع زائد الطول ، لولا امكانية اكتمال السطر الثامن نحويا .

يزيد تعقيد هذا الصراع دخول عنصر ثالث فيه ، خاص بالقافية ، يساعد تأثير المقطع الطويل ، إذ أن ثمة حاجة لدى الشاعر ـ ولدينا ـ الى خلق المحطات النغمية التى تجعلنا نتوقف عند نهايات السطور ، والشاعر يعطينا هذه الفرصة أكثر بمقاطعه زائدة الطول ، فيكون هذان العنصران ضد العنصر الأول : نغمة التعليق . ولكى تتضح هذه العلاقة ، فلننظر فى الأسطر التى تنتهى بمقطع طويل وتدخل فى عملية التعليق (٧ ـ ١١) سنجد أن نهاية السطر تنداح بسهولة الى أول السطر التالى ، وهذا أمر يقصد به الشاعر استمرار التواصل . ففى السطر السابع سنجد أنه لا يريد لنا أن نتوقف عند كلمة (الردى) لأنها ـ فى ذاتها ـ غير دالة ، وتتحقق دلالتها التى يريدها من اتصالها بالسطر التالى . وفى السطر (١١) لا نتوقف عند الردى ، فلابد أن تكتمل بالحجار التى يبدو أن الشاعر يعتبرها مرادفا للردى (من خلال النقطتين التفسيريتين) . أما بقية السطور المنتهية بمقطع طويل (٦ ، ٩ ، ٦٠ ، ١٧) فهى سطور مكتملة نحويا وليس فيها صراع بين التركيب النحوى والتركيب الشعرى .

وأخيرا ، نلاحظ أن التوتر بين التركيب النحوى والتنظيم الشعرى يزداد فى محور النداء (٥ ـ ١١) ، إذ يحدث خمس مرات ، بينما يحدث فى المحور الأول ثلاث مرات ، ويحدث فى الثالث مرتين فقط .

د ـ بالقصيدة عدد من النظم الصوتية ، التى تبدأ بنظم صغيرة فى بعض السطور وخاصة فى السطور من ١ ـ ٥ ، من ١٢ ـ ١٧ ، وتنتهى بنظام كبير هو نظام القافية .

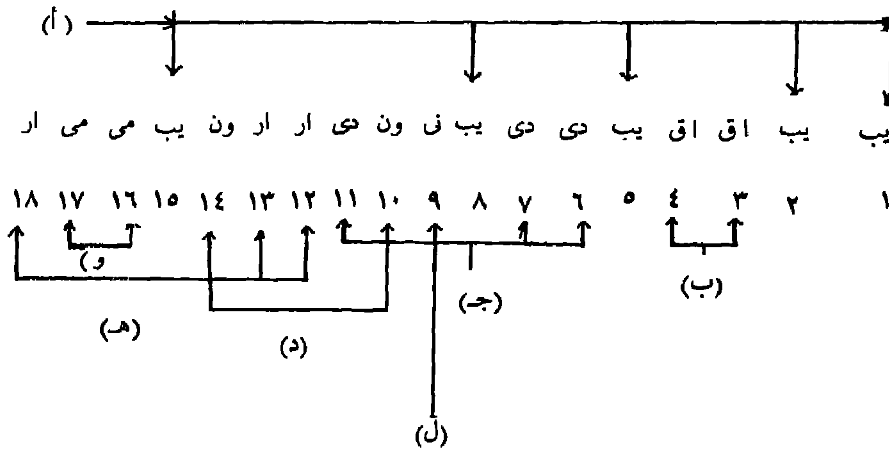
فى السطور (١ ـ ٥) نلاحظ شيوعا عاليا لصوت الياء (٩ مرات) أكثر من أى صوت أخر . وهذا الشيوع ، بالاضافة الى تأييدة لكلمة (غريب) المفتاحية يشيع فى المحور جوا ملحوظا من البطء الحزين . كذلك تتكرر (لأن) فى السطرين الأول والثانى ، وهو تكرار تأتى قيمته الدلالية من تأكيد السببية ، التى أراد الشاعر أن يضعها أمامنا ، قبل أن نكتشف زيفها فيما بعد .

ويحدث نفس النوع من التكرار الدال ، فى الأسطر ١٢ ـ ١٧ حيث تتكرر كلمة (حجار) فى مفتتح خمسة من السطور الستة ، وحيث يتركز مجىء الواو فى نفس المحور الثالث (١٣ ـ ١٨) إذ ترد سبع مرات من مجموع (١٠) هو عدد مرات ورودها فى القصيدة كلها . ويمكننا أن نرجع هذا التركز (للواو) الى نوع من التراجع عن الأصوات المفتاحية فى القصيدة (الالف والياء) ، يحدث فى نهاية القصيدة مع الاستسلام الاخير . غير أن الأهم من ذلك ، هو أن التكرارات السابقة جميعها ، لا تحدث فى محور التوتر فى القصيدة ، بحيث يصح ، اذا جاز اعتبار هذا التكرار نظاما ، أن يكون وجوده الذى أشرنا إليه هو عنصر الانتظام فيه ، أما عدم وجوده (فى محور التوتر) ، فهو عنصر الانتهاك ، بحيث يتوتر النظام ، ويعكس توتر القصيدة فى هذا المحور .

أما نظام التقفية ، فإنه يعكس هذا التوتر بشكل أوضح ، سواء فى داخله ، أو فى علاقته بالنظم الأخرى ويمكن وصف نظام القافية فى هذا المخطط البسيط :

مخطط القافية على الصفحة التالية

مخطط القافية



فى هذا المخطط سنجد عددا من عناقيد الاصوات أو القوافى بالمعنى العروضى . ست قواف فى اطار عام كبير هو القافية (أ) . هذه القافية (أ) تمثل اللحن الاساسى فى نظام التقفية ، بينها تتناوشه مجموعة الالحان القصيرة التى ترتفع وتهوى سريعا ، ويظل اللحن الاساسى قائما حتى يتحطم عند السطر (١٥) مفسحا الطريق للحن آخر ولكنه قصير [و (مى)] ، وأخيرا تغلق الدائرة بلحن يكاد يكون أساسيا منذ السطر (١٢) الذى هو لحن الختام ، لانه يدق بحدة دقات النهاية العميقة فى القصيدة : [(الحجار) فى الاسطر ، ١٢ ، ١٣ ، ١٨] .

تسير القافية نغميا فى موجات قصيرة تبدأ فى ظل النغمة الاساسية . وتتميز هذه النغمات بقدر من الانتظام فى البداية والنهاية (سطران لكل نغمة كما فى ل ، و ، د) أما فى الوسط (فى حـ ، هـ ، ل) فنلاحظ خللاً فى هذا الانتظام ، فبينها تقتصر (ل) على سطر واحد ، تمتد (جـ ، هـ) الى سطر ثالث فى إطار نغمة أخرى . وهذا يشير الى توتر النظام عند هذه النغمات الثلاث الواقعة فى الأسطر (من ٦ ـ ١١ ، من ١٢ ـ ١٨) وبينها نجد مع (هـ) نغمة أخرى منتظمة هى (و) لا نجد مثيلاتها مع (جـ) و (ل) مما يعنى أن درجة التوتر فى الأخيرتين أعلى منها فى الاولى (هـ) ، أى أن الأسطر (٦ ـ ١١) أكثر توترا من الاسطر (١٢ ـ ١٨) ، وأنها أيضا أكثر توترا من الاسطر (١ ـ ٥) التى نجد فيها انتظاما واضحا فى توالى النغمات . وهنا نؤكد مرة أخرى النتيجة التى سبق استنتاجها من التحليلات السابقة بخصوص محور النداء ، حامل عناصر الانتهاك فى البنية الإيقاعية .

فإذا عدنا إلى أصوات الروى فى القصيدة وجدنا أن الغلبة فيها للاصوات المجهورة ، وأنه لا يرد سوى صوتين مهموسين بنسبة ٦ , ١٦ ٪ . وأنهما معا يـردان فى المحورين الأول والثانى ويخلو منها تماما المحور الثالث . وهذه النسبة أقل من النسبة التى تحتلها الاصوات المهموسة فى القصيدة عامة (٢٣ ٪) . وكلاهما يدل على أن القصيدة تحتاج إلى أن تكون زاعقة وصارخة ، ولذلك فقد اكثرت من الأصوات المجهورة . ولهذا السبب ، فإننا حين ننظر إلى الأصوات المكونة للقصيدة نلاحظ ما يلى :

(١) أن أكثر الأصوات تكرارا وهى(الألف والياء والنـون والراء ولـالام والدال والميم) ، هى أعلى الاصوات فى قوة الاسماع ، مع ملاحظة تأخر ترتيب الواو عن زميلتيها فى هذه الصفة (الالف والياء) ، حيث وردت عشر مرات فقط ، وكانت فى خمسة صوتا لينا لا مدا .

(٢) أقل الأصولت تكرارا فى القصيدة (الثاء والشين والزاى والسين والطاء والحاء والصاد والفاء والغين) هى فى درجة متوسطة فى قوة اسماعها ، وليست هناك أصوات فى درجة ضعيفة الاسماع سوى الضاد والقاف .

(٣) الأصوات متوسطة التكرار فى القصيدة بعضها قوى الاسماع وبعضها ضعيفة .

ومن هذه الملاحظات يتضح أن ثمة غلبة للأصوات قوية الاسماع ، وربما كانت هذه الغلبة هى الجذر الذى بنى عليه النقاد حكمهم بالموسيقية العالية لدى الشاعر ، وربما كانت هذه الموسيقية هدفا للشاعر فى هذه القصيدة التى يود أن يصرخ فيها عاليا بما يكن .

أن نتائج التحليل حتى هذه اللحظة تتيح لنا أن نسمى محاور القصيدة الثلاثة على النحو التالى : المحور الأول (١ ـ ٤) محور الغربة ، والكلمة المفتاحية فيه هى كلمة (غريب) التى وردت مرة ، وورد معناها مرتين فى السطرين (٢ ، ٣) . والمحور الثانى هـو محور النداء ، والنداء كلمته المفتاحية . أما المحور الثالث فهو محور الحجار ، ومن الواضح أن كلمة (الحجار) هى كلمته المفتاحية .

وعلية فإن حركة القصيدة يمكن أن تكون تعاقبا عليا على النحو التالى :

غريب ← نداء ⇄ حجار

غير أن هذا الاستنتاج المنطقى ، لا يلبث أن يتأكد ، نتيجةً للرصد الصوتى ، فهذه الكلمات الثلاث تتكون من أعلى الاصوات تكرارا فى القصيدة [الالف (مرتان) ، الراء (مرتان) النون والتنوين (ثلاث مرات) ، اليـاء والدال والبـاء والهمزة والجيم والغـين والحاء] . فليس من بين هذه الأصوات ما يتردد على قلة سواء فى هذا المحور أو فى القصيدة كلها الا صوت الغين .

يؤكد الرصد الصوتى ـ إذن ـ أهمية هذه الكلمات الثلاث ككلمات مفتاحية ، ولكن الأهم هو العلاقات الصوتية بين هذه الكلمات . نلاحظ مثلا أنه ليس ثمة علاقة بين غريب ونداء ، أى أنه ليس ثمة اشتراك صوتى بينهما ، وهذا يتعارض مع العلاقة المعنوية بين المحورين ١ ، ٢ حيث أن سبب النداء هو اغتراب الشاعر ، أى أن ثمة علاقة بينهما ، يعلنها الشاعر صراحة فى قوله (لأنى غريب . . . أنادى) . ولكن التخالف الصوتى المطلق بين الكلمتين ، لابد له من دلالة ، وهى دلالة تخالف الدلالة الصريحة ، للسطور فيما أن نسير مع القصيدة إلى السطرين الاخيرين ، حتى نكشف أن سبب النداء ليس هو الاغتراب ، بل مرض الشاعر الذى يفقده القدرة على النداء (وهو الأمر الذى مهد له منذ السطر الخامس) ، ويصبح النداء ـ إذن ـ صرخة عاجز مشلول ، لا تخرج لأنها صرخة حجر ، ومن هنا ، فالعلاقة بين النداء والحجار علاقة واضحة ومباشرة ، سواء من حيث الاشتراك الصوتى بين الكلمتين أو من حيث معنى المحورين (١ ، ٣) . أن الكلمتين (غريب ـ حجار) تشتركان فى النون (التنوين) والالف . والغريب أن هذين الصوتين هما أشيع الأصوات تكرارا فى القصيدة إطلاقا ، مما يشير الى الأهمية البالغة للعلاقة القوية بين المحورين (النداء ، والحجار) ، هذه العلاقة الجدلية ، التى يمهد الشاعر لها منذ السطر الخامس ، حيث الصدى يكشف أن النداء نحيب وأن عالم الردى لا يجيب ، وأن الغصون تسقط الردى (وقد سبق أن أوضحنا العلاقة السببية بين هزة الغصون وسقوط الردى) ، وأخيرا نجد أن كل الأشياء حجار حتى الشاعر نفسه ونداؤه (كما يقول فى السطر ١٧) .

وعلى المستوى الصوتى أيضا نجد أن الغريب نفسه أصبح حجارا ، حيث تشترك الكلمة مع حجار فى الراء ، وهى الصوت الاخير فى الكلمة .

هذه العلاقات بين المحاور وكلماتها المفتاحية ، تستطيع أن تكشف لنا السر فى تراجع الواو عن ترتيبها العادى مع زميلتيها حرفى المد ، فهى ليست أساسية فى البنية الصوتية للقصيدة .

هـ ـ إن المحصلة النهائية للتحليلات السابقة تكشف أن مجموعة العناصر الصوتية التى اتيحت لها درجة من الانتظام تدخلها فى اطار البنية الإيقاعية ، قد تكونت عددا من النظم الاشارية ذات المدلولات الجدلية ، سواء فيما يختص بطبيعة تكوينها أو وظيفتها .

فمن حيث طبيعة العناصر الايقاعية ، لاحظنا أن كلا منها يكون نظاما ذا جانبين : أحدهما يثبته والآخر يسعى الى انتهاكه . وأن لهذا النظام قدرا من التماسك الذى يجعله نظاما مستقلا ، لكن هذا الاستقلال ليس مطلقا ، بل ثمة تعالق مع بقية النظم ، يؤدى الى تكوين النظام الإيقاعى العام للقصيدة . أن درجة التعالق بين نظام البنى الصغيرة نسبية

ومتراوحة . فبينما نجد ـ فى المستوى الصوتى ـ ارتباطا شديدا ـ فى الموضع والوظيفة ـ بين كل من المحطات النغمية النهائية Cadence وأحد النماذج النبرية القائمة على أحد الانساق المقطعية (ب ⌒١) ، نجد علاقة عكسية بين هذه العناصر وبين نغمة التعليق (والتضمين) .

هذه رؤية رأسية ، لابد أن تكتمل برؤية أخرى أفقية ، تتابع حركة هذه العناصر مع بنية القصيدة كلها .

أن كل عنصر من العناصر الإيقاعية يقدم (كنظام اشارى) عددا من الدلالات التى تعكس جانبى النظام الثابت والمنتهك . كذلك رأينا أن الدلالات التى قدمها كل عنصر ، كانت تؤكد الدلالات التى أنتجها العنصر السابق عليه ، وتضيف اليها أبعادا جديدة . وهذا لا يعنى التوافق المطلق بين هذه الدلالات ، فقد ظهر ـ أيضا ـ أن بعضها يعارض الدلالة السابقة عليه ، كاشفاً بذلك ، عن عمق أكثر خفاءا عن تلك الدلالة السابقة فى نظام القصيدة الدلالى ككل . وتكون المحصلة النهائية لهذه العلاقة التوافقية أو التناقضية ، هى الدلالات الكاملة للقصيدة ، بكل عمقها وجذريتها .

أن رؤية شاملة لحركة القصيدة ـ من خلال البنية الإيقاعية ـ تكشف أن ثمة محورا وسيطا بين المحورين الأول والثالث ، هو محور التوتر والصراع فى القصيدة . وأنه اذا كان المحور الأول يجسد غربة الشاعر ، والثالث يكشف عن يأسه واستسلامه لليأس ، فإن المحور الثانى ، قد جسد الجانب النقيض فى التجربة الإنسانية : الرغبة الدائمة للإنسان فى أن يحيا ، وأن يتمسك بالحياة ، حتى وإن كانت قدرته على الحياة واهنة الى أقصى درجة .

أن المحاور الثلاثة ـ كما كشف البنية الإيقاعية ـ تجسد للقارىء جدلية المعنى فى القصيدة ، جدلية الصراع بين الموت والحياة ، كما تجسد الى أى مدى كان الشاعر ـ رغم بدئه بالغربة والإحساس بالعجز ـ قادرا على أن يتمرد على هذا الإحساس ، وأن يتشبث بالحياة ، ولكن الى أى مدى يمكن له أن يواصل ذلك ، بعد أن أعياه المرض والغربة . . إن المرض فى حالة السياب كان أقصى مما يحتمل ، كما كانت الغربة ، لأنها لم تكن غربة فقط ، بل اغترابا أيضا . أن الشاعر لم يكن غريبا عن وطنه فحسب سنة ١٩٦٢ ، بل كان غريبا عن أصدقائه وزملائه ورفاقه ، بل كان غريبا عن نفسه أيضا .

وفى مثل هذه الحالة ، فإنه من الطبيعى ألا يجد أمامه سوى نهاية واحدة محتومة ٠٠ هى اليأس والاستسلام ، لأن الرغبة فى المقاومة ، رغم وجودها ، كانت واهية محدودة .

٢ ــ نموذج من العامية المصرية

الحلزونة لفؤاد حداد

أشرت فى مقال سابق إلى خصوصية الإيقاع فى شعر فؤاد حداد[١] ، وقلت إن هذا الشاعر قد استطاع ـ رغم الشكل التقليدى الذى حرص على استخدامه كما اشار هو بقوله « ليس لى فى القوافى جديد »[٢] ، وكما أشار تلميذه وزميله صلاح جاهين[٣] ، رغم ذلك استطاع هذا الشاعر أن يحقق جديدا فى الإيقاع جدة حقيقية ، ولم يكن فى المقال متسع لتفصيل هذه الحقيقة الهامة واثباتها ، وهذا ما نحاول أن نفعله هنا من خلال تحليل قصيدة واحدة من شعر فؤاد حداد هى قصيدة « الحلزونة »[٤] ، التى يمكن أن تكون نموذجا لكثير من قصائد فؤاد على الأقل فى النصف الثانى من عمره الفنى .

تندرج القصيدة ـ وزنياً ـ فى اطار تقليدى فهى على وزن شائع هو مشطور الكامل الذى يتكون من (متفاعلن) ثلاث مرات فى البيت الواحد ، غير أن الملاحظ بعد تقطيع القصيدة هو سيطرة تفعيلة (مستفعلن) على القصيدة ، بحيث لا ترد (متفاعلن) سوى ١٤ مرة فى القصيدة ككل التى يبلغ عدد تفعيلاتها مئتين واربعة ، وعلى هذا الأساس فإنه يجوز لدارس الإيقاع المعاصر الذى يعتمد على المتعين والواقعى ان يعتبر القصيدة من وزن الرجز (تفعيلته مستفعلن) وليس من الكامل كما يرى العروضيون الذى يرون أن أى تفعيلة مستفعلن يجب أن ترد الى اصلها (متفاعلن) اذا جاءت فى قصيدة تأتى فيها (متفاعلن) ولو مرة واحدة .

إن الدارس المعاصر يجب أن يبحث عن الأسباب التى دعت الشاعر الى هذا التعديل فى الوزن ، بدلا من التمسك بالمثالى والمجرد الذى يحكم المنطق العروضى . هذا المنطق يقول أن مستفعلن إنما جاءت من متفاعلن عبر زحاف الإضمار أى تسكين الحرف الثانى المتحرك فيحولها الى متفاعلن أى مستفعلن ، وهذا المنطق يقول ايضا أن الاكثار من الزحاف يعتبر عيبا يجب التخلص منه ، فما بالنا بشاعر يأتى بمعظم القصيدة مزاحفا ؟

إن الشاعر حين فعل ذلك ـ دون قصد بالطبع ـ قد حقق مجموعة من الأهداف جملة واحدة ، فبالاضافة إلى مسألة التنويع النغمى التى هى ضرورية لكل قصيدة جيدة ، حقق الشاعر ما يسمونه فى العروض الانجليزى بالاستبدال Substitution حيث زواج بين وزنين هما الكامل والرجز وإن كانت الغلبة الواضحة هى للرجز ، ولوزن الرجز اهمية خاصة تنبع ، من أنه ، بسبب من توالى سكناته بعد حركاته (/٥/٥//٥) ، يقترب من تكوين اللغة العادية ، ولا شك أن هذا أمر طبيعى وهام بالنسبة لشاعر يكتب بالعامية كفؤاد حداد . وقد نضيف إلى ذلك أن طبيعة بناء القصيدة عند فؤاد حداد وسرعة الإنتقال من صورة إلى صورة ، كما هو الحال فى هذه القصيدة ، أمر يناسبه الرجز ، ولا شك أن ما ذكرت لا ينفصل عن طبيعة التجربة التى يجسدها حداد فى القصيدة كتجربة تسعى الى التواصل وتحققه وتغنى له .

وعلى اية حال فان الوزن (سواء كان رجزا أو غيره) ليس سوى هيكل نمطى لا يتحقق فى القصيدة وانما يتعامل معه الشاعر بالتغير والتعديل بحيث يصبح قادرا على تجسيد المنحنيات المختلفة فى جسد التجربة ونموها ، ومن هنا يصبح من الضرورى على الناقد أن يبحث عن هذه التنويعات الوزنية فى علاقتها بحركة القصيدة ونموها .

ولتحقيق ذلك اعددنا الجدول التالى الذى يرصد كل التفعيلات التى جاءت بالقصيدة

المحور	الإبيات	عدد التفعيلات	مستفعلن	ونسبتها	متفاعلن	مفاعلن	فعلن	مفعولن	فعلاتن	فاعلاتن	تفعيلات تنتهى بساكنين
١	١ ـ ١٦	٤٥	٢٤	٪٥٣,٣	ـ	٥	٦	٤	١	١	٤
٢	١٧ ـ ٣٤	٥١	٢٩	٪٥٦,٩	١	٢	١	٩	١	٤	٤
٣	٣٥ ـ ٥٦	٦٣	٣٤	٪٥٤	٣	٤	٧	٥	ـ	ـ	١٠
٤	٥٧ ـ ٧٢	٤٥	٢٤	٪٥٣,٣	٣	٢	٣	٥	١	٢	٥
الجملة		٢٠٤	١١١	٪٥٤,٤	٧	١٣	١٧	٢٣	٢	٧	٢٣

ومفعولن فى الحقيقة قريبة الى حد كبير من مستفعلن . بينما نجد الصراع فى المحور الثالث مع التفعيلات التى تنتهى بساكنين . الانتهاء بساكنين . وكما هو معروف أمر نادر الحدوث سواء فى الشعر أو النثر ، غير أن العامية تكثر فيها هذه الظاهرة ، كما أن الشعر الحديث قد حقق انجازا هاما فى هذا المجال بإكثاره من التقاء الساكنين فى نهايات الابيات . إن أهمية التقاء الساكنين فى نهايات الابيات تأتى ـ موضوعيا ـ من عدة نواحى :

الأولى انها تعنى ـ مقطعيا الإنتهاء بمقطع زائد الطول ، مما يعنى وقفة حادة ، فى نهاية البيت مما يبطىء الإيقاع أكثر من المعتاد .

والثانية أن هذا المقطع يكون منبورا أينما وقع ، مما يزيد الحدة والثقل فى نهاية البيت ، ولهذا يعتبر موقع نهاية البيت أو السطر أحد المواقع المهمة التى لعب فيها النبر دورا بارزا فى الشعر العربى الحديث ، والناحية الثالثة تأتى اذا توافق مجىء هذا المقطع مع التضمين (أى عدم اكتمال البيت وحاجته نحويا ومعنويا للبيت الذى يليه ، وذلك ان التضمين يشد القارىء نحو استكمال قراءة البيت التالى حتى يكتمل لديه المعنى بينما المقطع زائد الطول المنبور يوقف القارىء فيوقعه بين شد التضمين وجذب النهاية مما يحدث صراعا وتوترا داخليا ، وهذا يحقق قيمة جمالية عالية ، وخاصة أن عنصرا آخر يدخل فى هذه الصراع هو عنصر التنغيم ، حيث أن البيت المضمن ينتهى بنغمة مستوية تحتاج إلى قرارها فى البيت التالى أى أن التنغيم مع التضمين فى ناحية ، والمقطع زائد الطول المنبور يكونان فى الناحية الأخرى ، وهذا صراع هام يشعر به القارىء وان لم يدركه عقليا ، ولنتأمل معا هذا الصراع فى هذين البيتين من القصيدة :

سلمت نفسى ، إن هذا الصوت
بكا شفايفى من شفايفكم

إن هذه الصراعات الجميلة التى يحدثها التقاء ساكنين فى نهايات الأبيات تكثر ـ كما أشرنا ـ فى المحور الثالث من القصيدة أكثر من غيره من المحاور ، ولا شك أن لهذا الصراع أهمية ودلالة ، حيث يشير الى خصوصية هذا المحور التى يدركها القارىء دون ان يعى أسبابها الدفينة ، فهذا المحور هو محور التحقق فى التجربة أو هو لبها الذى يمهد له المحوران الاول والثانى ثم يأتى المحور الرابع ليغنى له ، أى أننا نستطيع ـ من خلال ما سبق أن نعتبر أن القصيدة تبدأ من إسفل السلم ثم تصعد فى الثانى ثم تصل إلى القمة فى المحور الثالث ثم تنهار وتعود الى القرار الذى هو اسفل السلم مرة اخرى .

لقد اعددنا هذا الجدول منطلقين فى تقسيم القصيدة الى محاور من علامات وضعها الشاعر نفسه ، هذه العلامات هى اللازمة المكونة من ثلاثة ابيات تنتهى بها كل مقطوعة (أو محور) ليبدأ محور جديد ، كذلك نود أن نشير إلى أن التفعيلات التى وردت فى الجزء الأيمن من الجدول وهى (مستفعلن ومتفاعلن ومفاعلن) هى التفعيلات التى وردت فى حشو القصيدة ، بينما التفعيلات التى وردت فى الجزء الأيسر من الجدول وهى (فعلن ومفعولن وفعلاتن ثم التفعيلات التى تنتهى بساكنين وهى فعلان ومستفعلان وفاعلان) جاءت فى الضرب فقط أى فى التفعيلة الاخيرة من الأبيات ، وقبل أن نأخذ فى تحليل الجدول ودلالاته ، نشير إلى أن كل التفعيلات التى وردت فيه جائزة عروضيا فيما عدا تفعيلة واحدة هى (فاعلاتن) التى هى خارجة على العروض لانها تنتمى الى وزن آخر تماما هو وزن الرمل .

فإذا عدنا إلى الجدول ، فاننا نلاحظ ما يلى :

١ ـ أن التفعيلة الأساسية كما سبق أن ذكرنا هى (مستفعلن) إذ انها تشغل أكثر من نصف القصيدة ، ومع هذه التفعيلة هناك عدد آخر من التفعيلات اهمها هو مفعولن والتفعيلات التى تنتهى بساكنين فى آخر الأبيات .

٢ ـ أن حركة تفعيلات القصيدة تعتمد على علاقة بين مستفعلن والتفعيلات الأخرى ، حيث الغلبة دائما لمستفعلن ولكن بنسب مختلفة ، فبينما تبدأ القصيدة فى المحور الأول بنسبة ٥٣,٣٪ لمستفعلن فانها تزداد الى نحو ٥٧٪ فى المحور الثانى ثم تعود إلى التناقص الى ٥٤٪ فى المحور الثالث ثم تنتهى القصيدة بالعودة الى نفس المعدل الذى بدأت به ٥٣,٣٪ .

أن هذا التطور فى معدلات وجود مستفعلن فى القصيدة هام ، لأن مستفعلن هنا يمكن أن تمثل اساس القصيدة ، أو خطها الرئيسى ، فهى عنصر الثبات ، بينما التفعيلات الأخرى تمثل عناصر المنحنيات أو الانتهاكات أو الصراع مع هذا الخط الأساسى . وعلى هذا الأساس يمكننا القول أن القصيدة تبدأ بنوع من الافتتاح الهادىء ثم تزداد حدة الصراع فى المحور الثانى وتعود للتناقص فى المحور الثالث ثم تنتهى باغلاق الدائرة مع المحور الرابع والأخير .

اهمية هذه الملحوظة تكمن اذن فى انها توضح لنا الأطار العام لحركة القصيدة ، وتشير الى أنها حركة دائرية تنتهى بما بدأت به . اما الصراعات فتدور اساسا فى الوسط أى فى المحورين الثانى والثالث ، واذا تأملنا فى محورى الصراع لاحظنا أن الصراع فى المحور الثانى يدور مع مفعولن اساسا ولأنها تحتل اعلى معدل بين التفعيلات الثانوية.فى هذا المحور ،

إن هذا البناء للقصيدة فى الحقيقة ينطبق ايضا على بناء كل محور على حدة بل يكاد الاليه الاساسية فى بناء قصائد فؤاد حداد ، اقصد بها مسألة الدورة النغمية حيث تبدأ القصيدة ثم تنمو ثم تهبط مرة أخرى على أربع حركات .

وفى قصيدة (الحلزونه) تتراوح النغمات بين الهبوط والاستواء فى اطار الدائرة على مستوى القصيدة كما قلنا أو على مستوى المحور الواحد . ففى المحور الثالث مثلا نلاحظ أن الشاعر يبدأ ببيت تقريرى ذى نغمة هابطة ولكنها ليست مغلقة حيث يبدأ البيت بكلمة (رديت) مما يجعل القارىء يتوقع (مقول القول) فيتواصل نغميا مع البيت الثانى ثم الثالث ثم الرابع والخامس والسادس ، ودون أن يغلق الشاعر يبدأ فى نغمة جديدة اذ يأتى نوع من الحوار الذى يشدنا نغميا معه حتى نهايته عند تحقق اللقاء فى البيت (٥١) ، ولكن هذا البيت نفسه الذى هو قمة الصعود النغمى لا ينتهى على نحو حاد بحيث يغلق الدائرة ، بل يتركها مفتوحة لتتلقى نوعا من التعليق الذى تقوم به اللازمة التى تتكرر فى نهاية كل مقطوعة ، وهنا فقط تنغلق الدائرة ، ولكن ليس تماما لنواصل مع المقطوعة التالية وهكذا .

وتدخل القافية هنا كعنصر اساسى فى بناء الدائرة النغمية ، سواء فى كل محور على حدة أو فى القصيدة ككل ، فأصوات الروى تحدث نوعا من التضافر مع النغمات ، والمقاطع زائدة الطول المنبورة ، محققة ـ تداخلا احيانا وتلاحما فى احيان اخرى . إن الشاعر يستخدم فى هذه القصيدة أكثر من طريقة فى التقفية ، وإن كان يضمها جميعا منهج واحد هو التنوع فى اطار الوحدة ، فهو مثلا فى المحور الأول لا يهتم بالإتيان بحرف روى ، ولكن القافية (أى وحدة المقاطع الأخيرة فى الأبيات) تأتى فى نوع من الخفاء المبطن بين البيت الأول والخامس والسادس مثلا ، ثم بين الثانى والثالث والرابع والسابع والثامن ، ثم تأتى قافيتان متبادلتان فى الأبيات من ١١ ــ ١٦ . فى المحور الثانى يزداد تعقد القوافى والروى ، ثم يزداد هذا التعقد أكثر فى المحور الثالث حيث يرد فيه سبع قواف متبادلة بالإضافة الى قافيتى اللازمة فتصير تسع قواف بينما كانت فى الأولى اثنتان فقط وفى الثانية سبعا وفى الرابعة اربعة فحسب

وهكذا نستطيع ان تكتشف بالإضافة إلى اشتراك القافية فى تحقيق مسألة الدورة النغمية ، أنها تميز أيضا المحور الثالث فى القصيدة (باعتبارها اشارة أو علامة حسب المفهوم السيميوطيقى) .

لاحظنا فى التحليل السابق أن اللازمة التى تتكرر فى نهاية كل محور هى الرابط الإيقاعى الأساسى للقصيدة ، والتى تضمن وحدتها بالأضافة الى العناصر الأخرى واهمها الوحدة البنائية للتجربة ونموها ، وعنصر الوزن . ومن يراقب اللازمة بعمق يلاحظ أن لها ادوارا أكثر أهمية من مجرد الربط السلبى ، بل إنها تقوم بدور إيجابى فى تجسيد حركة القصيدة ونتوءاتها ، وليس فقط وحدتها .

ان اللازمة مكونة من جزأين : بيت موزع على سطرين ، ثم بيتان ، البيتان الأخيران يظلان ثابتين تماما فى كل المحاور وهما :

واحنا بقينا فى آخر الدنيايا
والزنبلك داير على الفاضى

أما فى البيت الأول فإن الضمائر تتغير ، فهى فى المحور الأول :

قالت لى ياه قلت لها يايا ويايا

وفى المحور الثانى :

قلت لها ياه قالت لى يايا ويايا

وفى المحور الثالث :

قالت لى ياه وأنا قلت يايا ويايا

أما فى المحور الرابع فهو :

وان قال لى ياه أنا اقول له يايا ويايا

فمع ثبات بعض العناصر وخاصة الصوتية منها فى النهايات ، فإن الضمائر وبعض الكلمات الأخرى تتغير مشيرة إلى حركة القصيدة . ففى المحور الأول تكون (هى) المتعجبة (بنوع من الاستخفاف) . وفى المحور الثانى يكون (هو) المتعجب من اسخفافها

متحولا الى موقف الأقوى . وفى المحور الثالث تعود (هى) الى التعجب والاعجاب بعد التحقيق الذى يؤدى بها إلى التوحد فى مواجهة الخارج الذى :

أن قـال لى يـاه

انـا اقـول لـه يـايـا ويـايـا



وبالاضافة إلى هذا الدور تقوم اللازمة بدور أكثر اهمية وأكثر خفاء ، وهو انها تقوم بدور المفتاح للتشكيل الصوتى للقصيدة ، فأصوات القافية التى تتكرر فى اللازمة طوال القصيدة هى : الياء والالف والهاء ثم الضاد ، فاذا بحثنا عن حجم وجود هذه الأصوات فى القصيدة ككل كما يوضح لنا جدول الأصوات الملحق وجدنا أن :

الـيـاء تـرد ١٥٧ مـرة فى الترتيب الثانى بين أصوات القصيدة)
والالـف تـرد ١١١ مـرة فى الترتيب الثالث بين أصوات القصيدة .
والهـاء تـرد ٤٧ مـرة فى الترتيب الحادى عشر أصوات القصيدة .
والـضـاد تـرد ١٢ مـرة فى الترتيب العشرين بين أصوات القصيدة

وهذا الوجود يعنى أن أصوات قوافى اللازمة تمثل بالفعل أصوات القصيدة حيث شملت اصواتا عالية النسبة فى القصيدة واخرى متوسطة وثالثة فى مرتبة دنيا ، هذه ناحية . والناحية الثانية والأهم هى انها مثلث الكتل الأساسية فى الأصوات ، اى الأصوات المهموسة والمجهورة ، فثلاثة من اصوات قافية اللازمة مجهورة (هى الألف والياء والضاد) وواحدة مهموسة هى الهاء ، اى نسبة ٣ : ١ أو ٢٥٪ للمهموسات ، وهى نسبة قريبة من النسبة الموجودة فى اصوات القصيدة ككل كما هو واضح فى الجدول : ٤, ٧٠٪ : ٦, ٢٩٪ .

ومن المهم هنا أن نلاحظ أن نسبة الأصوات المهموسة فى القصيدة اكثر من نسبتها فى الاستخدام العادى للغة كما لاحظ ابراهيم أنيس (قال انها حوالى ٢٠٪) ، والاصوات المهموسة هى الأقل بروزا والأكثر اجهادا لعضلات الجهاز النطقى ، ولهذا السبب يمكن اعتبارها مؤشرا على نوع من الأسى والضيق ، ومن ثم فإن زيادة نسبتها هنا فى هذه القصيدة يعتبر نوعا من المفاجأة فى مواجهة الفهم الذى يفهمه القارىء ويؤكده التحليل

السابق حتى الأن ، ويزيد هذه المفاجأة والتعارض تتبعنا لحركة هذه الاصوات المهموسة فى القصيدة ككل ، فتلاحظ أنها تبدأ بنسبة ٢٦,٧٪ ثم تتصاعد مع كل محور الى ٢٩,٢٪ ثم الى ٣٠,٦٪ ثم إلى ٣١,٣٪ ، أى أن حجم الأسى فى القصيدة لا يقل بل يتزايد حتى نهايتها فتكون قمته ، وهنا التعارض مع التحقق الواضح فى القصيدة وخاصة فى المحور الثالث ثم فى الغناء لهذا التحقق فى المحور الرابع .

غير أن التمعن فى القصيدة بعمق اكبر وخاصة فى اللازمة التى يصر الشاعر على تكرارها فى نهاية كل محور ، ينبهنا الى أن إشارة الأصوات المهموسة صادقة وهامة ، فالبيتان الثانى والثالث من اللازمة ، اللذان سبق أن رأينا انهما لا يتغيران مع تغير المخاور يقولان :

واحنا بقينا فى آخر الدنيايا
والزنبلك داير على الفاضى

ومن الواضح فيهما أنه رغم (الدلع) واللعب بالالفاظ والأصوات ، فإن المعنى العميق لهما يدل على اليأس الكامل ، حيث وصلنا إلى آخر الدنيا وأن حركة الزمن قد توقفت ، ولم يعد ثمة شيء يتحقق بالفعل وهنا الدلالة الهامة لدائرية بناء القصيدة ، وهنا أيضاً نكتشف أن هذا التشكيل الصوتى للقصيدة الذى كانت اللازمة مفتاحا له يحوى جوهر القصيدة ، جوهر التناقض بين التحقق الظاهر ، وعدم التحقق الكامن والذى يبدو اكثر اهمية بالنسبة للشاعر ، لأنه اكثر وجودا وكثافة ، الا يحق لنا اذن ان نعتبر أن التشكيل الصوتى والإيقاعى هو اهم انجازات فؤاد حداد رغم الشكل التقليدى ، ليس فقط فى حريته ، وانما ايضا فى كشفه عن الأعماق الحقيقية لتناقضات القصيدة ؟

جدول أصوات القصيدة

المحور	الأصوات المجهورة																		الأصوات المهموسة													الجملة
	ل	ى	أ	م	و	ن	ر	ب	د	ع	ج	ز	ض	غ	ذ	ظ	الجملة	النسبة	همزة	ت	هـ	ف	ك	س	ش	ح	ق	ط	خ	الجملة	النسبة	
الأول ١ـ ١٦	٢٨	٤٤	٢٥	١٤	٢٠	١٩	١٨	١٤	٥	٩	٧	١	٤	١	١	١	٢١١	٧٧,٧٪	١٠	١٣	١٣	٧	٥	٤	٨	٦	٢	١	٣	٧٧	٢٩,٧	٢٨٨
الثاني ١٧ ـ ٣٤	٥٢	٣١	٢٨	٢٢	١٩	١٤	١٣	٣١	١٦	١٣	٢	٦	٣	٢	-	-	٢٤٢	٧٠,٨٪	١٤	٢١	١٠	١٠	١٦	٦	٧	٩	-	٣	٤	١٠٠	٢٦,٢٪	٣٤٢
الثالث ٣٥ـ ٥٦	٤٧	٥١	٢٧	٣٠	٣١	٣٩	١٩	١٢	١٤	٩	٤	٣	٤	٢	١	-	٢٧٤	٦٩,٤٪	٢٨	١٩	١٠	١٥	١٠	١٤	١٢	٥	٥	٢	١	١٢١	٣٠,٦٪	٣٩٥
الرابع ٥٧ ـ ٧٢	٤١	٣١	٣١	١٦	٢٧	٢٣	١٦	٨	٩	٢	٤	٤	١	-	-	-	٢١٣	٦٨,٧٪	٢٣	١٠	١٤	١٢	٦	١٣	٥	٢	٥	٥	٢	٩٧	٣١,٣٪	٣١٠
الجملة	١٦٨	١٥٧	١١١	٨٢	٨٧	٨٥	٦٦	٥٥	٤٤	٣٣	١٧	١٤	١٢	٦	٢	١	٩٤٠	٧٠,٤٪	٨٠	٦٣	٤٧	٤٤	٣٧	٣٧	٣٢	٢٢	١٢	١١	١٠	٣٩٥	٢٩,٦٪	٣٣٥

الهوامش :

١ ـ فى الأهالى عدد ١٩٨٥/١١/٦ .

٢ ـ فى التصدير الذى كتبه فؤاد حداد لمجموعة الدواوين التى اصدرتها لـه دار المستقبل العربى تحت عنوان « اشعار فؤاد حداد » سنة ١٩٨٥ ، ص ٧ وقد كان فؤاد واضحا فى هذه المسألة ويعلن عنها كثيرا ، ومع ذلك فقد حاول « محمد كشيك » ، ان يثبت أن فؤاد كان له باع فى مجال تجديد الأوزان فقال انه « توصل إلى الكتابة على وزن جديد . . (فاعلن مستفعلن فعلن) . . وهذا البحر رغم انه يقترب كثيرا من ذلك الذى يكتب به الموال (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) الا أنه يتيح امكانيات اكبر للبوح . . الخ » راجع مجلة الثقافة الجديدة ، العدد العاشر ، ابريل ١٩٨٦ ص ٥٥ .

وفى هذا النص مجموعة من الأخطاء منها أن الوزن الذى قيل عنه أنه جديد ليس جديدا فهو مجزوء الرمل التقليدى « فاعلا تن فأعلاتن » مع علة زيادة فى الآخر ، ومنها ايضا أن وزن الموال ليس « مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن » فهذا وزن البسيط التقليدى ايضا ، أما وزن الموال الشائع فهو « مستفعلن فعلن فعلن » وعلى أية حال فانه ليس مجدا ان يخترع حداد وزنا أولا يخترع ، المهم هو كيف يتعامل مع الوزن وهـذا انجازه الحقيقى كما سنحاول أن نوضح .

٣ ـ قال صلاح جاهين فى مقدمة « دووابن صلاح جاهين » الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٧ فى ص ٥ : « وقد تأثر فؤاد حداد بخطابية الشعر العربى القديم أكثر منى ، لأننى كنت قد بدأت اغـازل الشعر الحـديث الذى حـطم عمود الشعر ، والذى كان شعراء الفصحى قد بدأوا ينشرونه ، ولكنه لم يكن ينزل لفؤاد حداد من بلعوم » ومن المهم أن نشير هنا الى أن فؤاد حداد قد تخلى عن هذا الموقف فى مراحل لاحقة حيث كتب على منوال هذا الشعر الحديث أو الحر بعضا من قصائده .

٤ ـ نص القصيدة ، فى « اشعار فؤاد حداد » المصدر السابق ، ص ١٢٢ ـ ١٢٥ .

الحلزونة

فجأة لقينا الليل بيشق نهار
والأرض بلبل والسما فرجه
وان كان ما حدش سامعه بيغنى
بين المراوح وقفت العربية

الضى شعشع والشجر سلويت
أنا وحبيبتى فى قميص باكمام
عينيها ترعش من جمال المنظر
بلعت ريقى ييجى ميت مره
وكل مره ينقطع صوتى
بذلت مجهود الجبابرة وأخيراً
قلت لها خليكى : هنا ويايا
حتروحى فين ويا الهوى وياه
قالت لى ياه
قلت لها يايا ويايا
واحنا بقينا فى آخر الدنيايا
والزنبلك داير على الفاضى
اتلفتت لى المستبدة اللطيفة
وخدها بينطر دموع مش نازله

والحب أرحم لما يبقى مغازله
قالت لى عيب بدل الموتور والمحرك
يا عم يا شاعر تقول زنبلك لك
ستين بقى لك فى المعانى تلكلك

وتنشغل باللغه والأسلوب
والتعلب المكار أبو التعلوب
ولع سيجاره والا مش حتولع
راجع لى بعد المدرسة تدلع
دخانك أسود يبقى قلبك شايل
لكن حاسيب حضنى فى حضنك مايل
اكمنش التفكير فى حل المشاكل
دا هم طيب من هموم الحياه
قلت لها ياه
قالت لى يايا ويايا
واحنا بقينا فى آخر الدنيا
والزنبلك داير على الفاضى
رديت كأنى من بعيد مش سامع
يا لابسه من تحت الودع تنوره
معسله زى القمر فى الشمس
يا أم الليالى الهاطله المشموره
يا ريتنى أعمى أشربك باللمس
واللا اشمك من بيار الأمس
قالت حتقلب جد يا مسكين
قلت لها أستاهل حدود الموت
أنا الحرامى سارق السكين
سلمت نفسى أن هذا الصوت
بكا شفايفى من شفايفكم
غاوى العطش أفضل أشم الليل
والا أموت الظهر شايفكم
قالت لى غنى يا ولد شامى
وغنى مصرى يا ولد مصرى
ارفع لفوق البرج أعلامى
وتعالى بين الضفتين قصرى
أتاريني جنى وهى جنياه
قالت لى ياه

قلت لها يايا ويايا
واحنا بقينا فى أخر الدنيايا
والزنبلك داير على الفاضى
قلت لها والنور اللى جوانا
يهيج فى تقليد اللى بيشوفه
كتر الطاووس زى السمك فى المرج
ورقصة الأسياف تنقط لولى
نورت بيت الشعر يا أموره
قالت لى دا أنت اللى ولد أمور
خد المرايه بص شوف الوسامه
رسمت كلامى ودنك الرسامه
ودعوا لنا نوصل قصرنا بالسلامة
الجن والناس اللى فى الحلزونه
يسلم لى بقك دا اللى أنا ساقياه
وان قال لى ياه
أنا أقول له يايا ويايا
واحنا بقينا فى آخر الدنيايا
والزنبلك داير على الفاضى

المراجـــع

١ ـ المراجع العربية والمترجمة :

ا ـ الكتـــب :

الأخفش سعيد بن مسعده : كتاب القوافي ، تحقيق عزة حسن ، دمشق ، ١٩٧٠ .
كتاب العروض ، تحقيق احمد محمد عبد الدايم ، الفيصلية الرياض ١٩٨٥ ، وتحقيق سيد البحراوى مجلة فصول ، القاهرة مارس ١٩٨٦ .

ابراهيم انيس (دكتور) : موسيقى الشعر ط ٣ مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٥ ، الأصوات اللغوية ، مكتبة نهضة مصر الفجالة ، القاهرة ط ٢ ، ١٩٥٠ .

ابن جنى (أبو الفتح عثمان) : مختصر القوافي ، تحقيق الدكتور حسن شاذلى فرهود ، دار التراث ، القاهرة ، ١٩٧٥ . كتاب العروض ، تحقيق حسن شاذلى فرهود ، الرياض ١٩٧٢ .

ابن رشد (ابو الوليد) تلخيص الخطابة ، تحقيق وشرح الدكتور محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٧ .

ابن رشيق (ابو على الحسن) العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ط ٢ ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩٥٥ .

ابن سناء الملك : دار الطراز فى عمل الموشحات ، تحقيق جودت الركابى دمشق ١٩٤٩ .

ابن سينا ، الخطابة : تحقيق الدكتور محمد سليم سالم ، نشر وزارة المعارف العمومية الادارة العامة للثقافة ، المطبعة الاميرية بالقاهرة ١٩٥٤ .

ابن عبد ربه الأندلسي : العقد الفريد ، تحقيق محمد سعيد العريان جـ ٦ ، ٧ المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩٥٣ .

ابن منظور : لسان العرب ط بولاق جـ ٧ .

ابو نصر الفارابي : كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة د ت .
أبو يعلى التنوخي : كتاب القوافي ، تقديم وتحقيق عمر الأسعد ومحى الدين رمضان دار الارشاد ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٠ .
أحمد فوزي الهيب : الجانب العروضى عند حازم القرطاجنى ، دار القلم ، الكويت ١٩٨٨ .
أحمد مختار عمر (دكتور) دراسة الصوت اللغوى ط ١ عالم الكتب القاهرة ١٩٧٦ .
التوسير (لويس) : قراءة رأس المال ، ترجمة تيسير شيخ الأرض ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى ، دمشق ، الجزء الأول ١٩٧٢ والجزء الثانى ١٩٧٤ .
الفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٣ .
براجشتراسر التطور النحوى للغة العربية ، المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة ، ١٩٨١ .
برتولد بريخت : الفنون والثورة ، ملاحظات حول العمل الادبي ، دار ابن خلدون بيروت ، ١٩٧٥ .
تغريد السيد (دكتور) دراسات صوتية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم القاهرة جـ ١ ، ١٩٨٠ .
تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
مناهج البحث فى اللغة ، الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٥ .
الاصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
جابر احمد عصفور (دكتور) مفهوم الشعر ، دراسة فى التراث النقدى ، ط ١ ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
جال فال : طريق الفيلسوف ، ترجمة احمد حمدى محمود ، مراجعة دكتور ابو العلا عفيفى ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ١٩٦٧ ، الالف كتاب ٦٣٧ .
جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة وتقديم الدكتور سامى الدروبي دار اليقظة العربية ، بيروت ط ٢ ، ١٩٦٥ .
جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوى ، الانجلو المصرية القاهرة ، د ت .
جويار (ستانسيلاس) : نظرية جديدة فى العروض العربي ، باريس ١٩٧٧ ، ترجمة المنجى الكعبى ، مراجعة عبد الحميد الدواخلى نسخة مخطوطة لدى الدكتور سعد مصلوح .

جيروم ستولنيتز : النقد الفنى ، ترجمة دكتور فؤاد زكريا مطبعة جامعة عين شمس القاهرة ، ١٩٧٤ .
حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الادباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة الدار الشرقية ، تونس ١٩٦٩ .
حسين نصار (دكتور) القافية فى العروض والادب ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٠ .
حسين مروة : النزعات المادية فى الفلسفة الإسلامية ، دار الفارابى ، بيروت جـ ٤ ، ١٩٨١ ط ١ .
الخطيب التبريزى : الكافى فى العروض والقوافى ، تحقيق الحسانى حسن عبد الله ، مطبعة الخانجى ، القاهرة ١٩٧٧ .
الدمنهورى (السيد محمد) : الحاشية الكبرى على الكافى فى علمى العروض والقوافى ، مكتبة السيد عبد الواحد الطوبى بمصر ١٣٢٢ هـ .
زكريا ابراهيم (دكتور) مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٦ .
سعد مصلوح (دكتور) : دراسة السمع والكلام ، عالم الكتب القاهرة ١٩٨٠ .
سيد البحراوى (دكتور) موسيقى الشعر عند شعراء ابوللو ، دار المعارف ، القاهرة ط ١ ١٩٨٥ .
سيد غازى (دكتور) : فى اصول التوشيح ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الاسكندرية ١٩٨٦
شعبان محمد اسماعيل (دكتور) ملخص احكام التجويد ، دار الانوار للطباعة ، القاهرة ط ١ ، ١٩٧٩ .
طومسون (جورج) الماركسية والشعر ، ترجمة ، ميشال سليمان دار القلم ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٤ .
الطيب تيزينى : مشروع رؤية جديدة للفكر العربى فى العصر الوسيط ، دمشق ط ١ ، ١٩٨١ .
عبد الله الطيب المجذوب (دكتور) المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، دار الفكر بيروت ط ٢ ، ١٩٧٠ ، جزءان .
عبد الحكيم راضى (دكتور) نظرية اللغة فى النقد العربى ، مكتبة الخانجى بمصر ١٩٨٠ .
عبد الحميد الراضى : شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية ، مطبعة العانى ، بغداد ١٩٦٨ .
عبد الرحمن ايوب (دكتور) اصوات اللغة ط ٢ ، مطبعة الكيلانى بالقاهرة ١٩٦٨ .

عبد السلام المسدى (دكتور) الأسلوبية والاسلوب نحو بديل السنى فى نقد الادب ، الدار البيضاء للكتاب ، تونس ١٩٧٧ .
عبد العزيز الاهوانى : الزجل فى الاندلس معهد البحوث والدراسات العربية العالمية القاهرة ١٩٥٧
عبد العزيز المقالح (دكتور) : ازمة القصيدة الجديدة ، دار الحداثة ، دار الكلمة ، بيروت صنعاء ، ١٩٨١ .
عبد المحسن طه بدر (دكتور) : حول الاديب والواقع ط ١ دار المعرفة ١٩٧١ . الروائى والارض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٨. ط ١
عبد المنعم تليمة (دكتور) : مداخل الى علم الجمال الادبى ، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧٨ .
عز الدين اسماعيل (دكتور) : الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ .
على عشرى زايد (دكتور) : بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٩
فوزى منصور (دكتور) : خروج العرب من التاريخ . ترجمة ظريف عبد الله وكمال السيد دار الفارابى . بيروت ١٩٩١ .
كانتينو : دروس فى علم أصوات العربية ، ترجمة صالح القرمادى ، الجامعة التونسية تونس ١٩٦٦ .
كمال ابو ديب (دكتور) : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ، دار العلم للملايين بيروت ، ١٩٧٤
كمال بشر (دكتور) : علم اللغة العام : الاصوات ، دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ١٩٧٥
مجموعة من العلماء السوفيت ، الجمال فى تفسيره الماركسى ، ترجمة يوسف الحلاق ، دمشق ١٩٦٨ .
محمد العلمى : العروض والقافية ، دراسة فى التأسيس والإستدارك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٣ .
مصطفى جمال الدين : الإيقاع فى الشعر العربى من البيت الى التفعيلة ، مطبعة النعمان ، النجف الاشراف ، ١٩٧٠ .
مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٩ .
محمد الهادى الطرابلسى (دكتور) : خصائص الاسلوب فى الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ١٩٨١

محمد بن على الصبان : شرح على منظومته فى علم العروض ، المطبعة بمصر ١٢٨٨ هـ .
محمد عونى عبد الرؤوف (دكتور) : بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ، الخانجى بمصر ، ١٩٧٦ .
القافية والاصوات اللغوية ، الخانجى بمصر ١٩٧٧ .
محمد مندور (دكتور) : فى الميزان الجديد ، نهضة مصر ، القاهرة ، د ت .
محمد النويهى (دكتور) : الشعر الجاهلى جـ ١ دار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
قضية الشعر الجديد ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ١٩٦٤ م
محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس فى الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد ، بيروت ١٩٥٥ .
محمود الربيعى (دكتور) : ترجم وقدم وعلق على حاضر النقد الادبى ، دار المعارف بمصر ط ١ ، ١٩٧٥ .
محمود السعران (دكتور) : علم اللغة مقدمة للقارىء العربى ، دار المعارف بالاسكندرية ١٩٦٢ .
محمود فهمى حجازى (دكتور) : مدخل الى علم اللغة ، دار الثقافة للطبع والنشر ، القاهرة ١٩٧٦ .
ميخائيل خليل الله ويردى : فلسفة الموسيقى الشرقية ، دون بيانات .
نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بيروت ط ٣ ، ١٩٦٧ .
هاسكل بلوك وهير من سالنجر ، الرؤيا الإبداعية ترجمة اسعد حليم ، ومراجعة الدكتور محمد مندور ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، ١٩٦٦ .
هوسر (ارنولد) : فلسفة تاريخ الفن ترجمة ، رمزى عبده جرجس ، مراجعة دكتور زكى نجيب محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتب والاجهزة العلمية ، القاهرة ١٩٦٨ .
هيجل : فن الشعر ، ترجمة جورج طرابيش ، دار الطليعة ، بيروت ط ١٠ ، ١٩٨١
يمنى العبد ، الدلالة الاجتماعية لحركة الادب الرومانطيقى فى لبنان ، دار الفارابى ، بيروت ١٩٧٩ .
يوسف السيسى : دعوة الى الموسيقى ، عالم المعرفة ، الكويت ، عدد ٤٦ ، اكتوبر ١٩٨١ .

(ب) رسائل غير منشورة :

أحمد كشك : الزحافات والعلل فى العروض العربى ، رسائل دكتوراه ، كلية دار العلوم ، ١٩٧٨

حسن توفيق ، شعر السياب ، دراسة فنية رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية الاداب ، ١٩٧٨ .

السيد محمد البحراوى : الإيقاع فى البنية الإيقاعية فى شعر السياب ، رسالة دكتوراه ، مخطوطة ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٤ .

زبيدة ، طالب ، البحث الصوتى عند ابن جنى ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية الاداب ١٩٧٩ .

على عشرى زايد ، موسيقى الشعر الحر ، رسالة ماجستير دار العلوم ، جامعة القاهرة ١٩٦٨ .

محسن اطيمش : الاتجاهات الفنية فى الشعر العراقى المعاصر ، رسالة دكتوراه ، كلية الاداب - جامعة القاهرة ١٩٨٠ .

(حـ) المقالات :

امينة رشيد (دكتور) : السيموطيقا مفاهيم وابعاد ، فصول القاهرة المجلد الأول العدد الثالث ابريل ١٩٨١ .

بول باسكادى : البنيويه التكوينية ولوسيان جولدمان ، ترجمة محمد سبيلا ، مجلة آفاق ، اتحاد كتاب المغرب ، العدد ١٠ يوليو ١٩٨٢ .

حسن حنفى (دكتور) : هيجل والفكر المعاصر ، مجلة الفكر المعاصر ، القاهرة عدد ٦٧ سبتمبر ١٩٧٠ .

حسين مروة : ظاهرة جديدة وخطيرة فى الشعر العربى ، الأداب ، مارس ١٩٦٦ .

سلمى الخضراء الجيوشى (دكتور) الشعر العربى المعاصر تطوره ومستقبله ، عالم الفكر الكويت ، خريف ١٩٧٣ .

سعد مصلوح (دكتور) التناسب الزمنى بين الحركات القصيرة والطويلة ، دراسة صوتية معملية فى القافية العربية ، غير منشورة .

سيد البحراوى (دكتور) : العروض العربى فى ضوء دراسة الاخفش مجلة فصول ، القاهرة ، مارس ، ١٩٨٦ .

قضية النبر فى الشعر العربى ، فى كتاب « دراسات فى الفن والفلسفة والفكر القومى » فى شرف الدكتور الاهوانى مطبوعات القاهرة ١٩٨٤ .

نحو علم للعروض المقارن ، مجلة ادب ونقد ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

الإيقاع فى شعر فؤاد حداد ، فى كتاب عن فؤاد حداد ، دار الغد القاهرة ١٩٨٧ .
التضمين فى العروض والشعر العربى ، مجلة فصول ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٨٥ .

صلاح عبد الصبور : تجربتى فى الشعر ، مجلة فصول ، القاهرة المجلد الثانى ، العدد الأول ، اكتوبر ١٩٨١ .
عبد الجبار عباس ، بلند الحيدرى ، الأداب ، مارس ، ١٩٦٩ .
عبد الكريم مجاهد عبد الرحمن (دكتور) : الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جنى مجلة الفكر العربى ، بيروت عدد ٢٦ ، مارس ١٩٨٢ .
عبد المحسن طه بدر (دكتور) : حركات التجديد والتطور فى كتاب « حركات التجديد فى الادب العربى » ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٩ .
عز الدين اسماعيل (دكتور) : مفهوم الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين ، فصول يوليو ١٩٨١ .
فاطمة المحجوب (دكتور) علم اللغة ودراسة مجلة الثقافة ، القاهرة ، مايو ١٩٧٦ .
كمال ابو ديب (دكتور) : الانساق والبنية ، فصول ، يوليو ١٩٨١ .
مصطفى جمال الدين : ظاهرة التدوير فى القصيدة المعاصرة ، مجلة الرابطة ، النجف العراق ، عدد ١ مارس « آذار » ١٩٧٥ .
محمد مندور (دكتور) : الشعر العربى غناؤه ، انشاده ، اوزانه ، مجلة كلية الاداب ، جامعة الاسكندرية ، ١٩٤٣ .
محمود الربيعى (دكتور) : لغة الشعر المعاصر نموذج تطبيقى ، فصول ، يوليو ١٩٨١ .

٢ - مراجع اللغات الأجنبية :

١ - الكتب :

Abdel Mallek, Zaki, N.: Towards a New Theory of Arabic prosody.
مجلة اللسان العربي المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة ٨٠/٨١ .

- **Attridge, Derek, The Rhythms of English poetry,** Longman, London &ز New Work, 1981.
- **Badawi, M.M. A critical Introduction to Modern Arabic Poetry, Cam-**bridge university 1985.
- **Bakhtine,** Mikhail, **Le marxisme et la philosopgie du Language,** pr. f. R. jakobson ed. Minuit, paris, 1977.
- **Barabash, yuri, Aesthetics and poetics,** progress publ., Moscow 1977.
- **Berque, jacques, Langages arabes au present,** Gallimard, paris, 1974.
- **Bencheik,** Jamal Eddine: **poetique Arabe,** Anthropas, paris, 1975.
- **Cassirer,** Ernst, **Language and Myth,** Transl. by S.- K. Langer, Dover publ. inc. New York, 1953.
- **Chapman,** Raymond, **Linguistics and Literature,** Little field, Adams & co., Totowa, New jersey, 1973.
- **Chatman, Seymour A Theory of Meter,** Mouton & co., London 1965.

Cohen, Jean, **Structure du langage poetique,** Flammarison, paris 1966.

- **Culler,** jonathan, **structuralist poetics,** Routledge & Kegan paul, London 1975.
- **Erlich., V. Russian Formalism History- Doctrine,** Mouton & Co., paris-The Hauge 1955.

- **Fraser, G.S., Meter, Rhyme and free veres,** the Critical idiom, 8 - **First** publ. Methum B co ltd. London, 1970.

- **Free man,** Donald c., **Linguistics and Literary style Cop. Holt, Rinehart and Winston, Inc. U.S.A., 1970.**

- **Fussell,** Paul, **Poetic Meter and poetic Form,** Random House, New York, 1979.

- **Cross,** Harvey, **The Structure of Verse,** Modern Essays on Prosody, Fawcett publ. inc., New york, 1966.

-------------, **Sound and Form in Modern poetry, University of Michigan, U.S.A. 1973.**

- **Khrapchenko, M. The Writer's creative individuality and the Development of Literature,** Progress publ., Moscow, 1977.

Mateejka, Readings in Russian poetics Ed. by Ladislave Matekja and Krystyna popraka M.I.T., U.S.A. 1971.

- **Miller,** G., **Language and Communication,** New York, Torinto, London, 1963.

- **Morris,** Charles, **Foundations of the Thoery of signs,** Vol. i, Number 2. University of chicago press, chicago and London, 1970.

- **Murray,** Gilbert, **the classical Tradition in poetry, Vintage Books, New York, 1977.**

- **Pekelis, V. Cybernetics A to z,** Transl. from the Russian by M. Samokhvalov, Mir publ. Moscow 1974.

- **Raysar, Word Worth & Coleridge Selected Critical Essays,** Ed. Thomas M. Raysar, Appleton. Century Crobts, inc. New York, 1958.

- **Reeves,** james **Unerstanding poety,** Heinemann, London, 1965.

- **Koch,** Walter,. A., **Recurrence and a three-model approach to poetry,** Mouton & co. The Hague, paris, 1966.

- **Lane, introduction to structuralism** Ed. and intr. by Michael Nane Basic Books, inc., publ. New York, 1970.

- **Lanz, Henery, The physical Basis of Rime** Stanford University press, CaliforniaHumphrey Milford, London, Oxford University press، 1931

- **Lemon. Russian Formalist criticism,** Four Essays, Transl. and with an intr. by T. Lemon and Marion J. Reis University of Nebraska press, U.S.A. 1965.
- **Lotman,** youri, **Anslysis of poetic Text** Ed. and transl. Barton johnson, (op Ardis/ Arbor, U.S.A., 1970.
- **Lyons, New Horizons Linguistics** Ed. by john Lyons penguin Books, England 1970.
- **Todorov, Theorie de la Litterature, Textes des Formalistes Russes,** Ed. et Trad. Tzvetan Todorov seuil. paris, 1965.
- **Tynianov,** jouri, **Le vers lui- meme U.G.E., paris 1977.**
- **Valery,** paul; **Oeuvres, T.I. la pleiade Gallimard, paris, 1957.**
- **Wilson,** Katharine, **Sound and Meaning in English poetry,** Jonathan cape, London and Toronoto 1930.

٢ ـ مقالات .

- **Bohas,** Georgas, **La metrique Arabe classique"** in **Linquistics, 140, 1974.**
- **-------------, watid, Definitions, discussions et perspectives" in Analyses, Theories, I. 1980.**
- **---------, "Metrique Arabe, Remarques" chaiers d'etudes Arabes et islamiques, paris, N. 2/3, 1977.**
- **Goldmann,** Lucien, **"Introduction aux premiers ecrits de George Lukacs".** In **G. Lukacs, La theorie du roman.** Ed. Gonthier, paris, 1963. Extr. des **Temps Modernes,** 195, 1962.
- **Rewar,** Walter, **"Cybernetics and poetics" The Semiotic information of poetry, in** Semiotica, 25, 1979.
- **Wei L,** Gotthold, in **The Encyclopedia of islam New Edition, Leiden-London, Brill-Luzac, 1966.**
- **Weirather,** Randy, **The Language of prosody" in Language and style.** Vol. XIII, No 2, 1980.

٣ ـ دوائر معارف ومعاجم :

- **Abrams, M.H. A Glossary of Literary Terms** Rinehart and Winston, inc., U.S.A., 1971.

- **Butler**, Christopher, & Fowler, Alastaiv, **Topics in Criticism.** London Group Limited, London, 1971.

- --------------, **Encyclopaedia of Literature.** Ed. by steinberg. Cassell & Co. ltd. London, 1953.

- **Liberman, M.M. &** poster, Edward scott, **A Modern Lexicon of Literary Terms,** Foresman & Co., U.S.A. 1968.

- ---------------, **Princeton Encyclopadia of poetry and poetics,** Ed. Alex. Preminger, princeton, New-Jersey, 1974.

- -------------, **Encyclopaedia Britannica,** U.S.A., 1966.



فهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الأيداع بدار الكتب ٧٥٦٩ /١٩٩٣

I.S.B.N. 977-01 - 3655- 4